Herm. Ulmer

Dante Gabriel Rossetti's Verstechnik

Dante Gabriel Rossetti's
Verstechnik.

Inauguraldissertation

der

philosophischen Fakultät Sektion I der Ludwig-Maximilians-Universität München

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

ACAD. LUBLBAT. BIBL.

vorgelegt am 1. November 1910

von

Hermann Ulmer

aus Bayreuth.

The principles of verse belong
partly to science and partly to art.
C. M. Lewis.

Bayreuth

Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger

1911.

Genehmigt

auf Antrag des Herrn

Professors Dr. Schick.

Meinen lieben Eltern

aus Dankbarkeit

gewidmet.

Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung ist auf des Verfassers Lust und Liebe für die Behandlung phonetischer und metrischer Probleme zurückzuführen. Die Anregung zu metrischen Studien erhielt ich in den Seminarübungen — Milton's Paradise Lost — des Herrn Professors Dr. Schick, wofür ich meinem hochverehrten Lehrer grossen Dank schulde. Als eine Frucht meiner Beschäftigung mit metrischen Dingen ist ausser der vorliegenden wissenschaftlichen Untersuchung bereits eine methodische Abhandlung über die pädagogische Verwendbarkeit der französischen und englischen Metrik im neusprachlichen Unterricht entstanden. Dieselbe wird demnächst in der von Kaluza-Thurau herausgegebenen Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht im Druck erscheinen.

Als Motto zu meiner Arbeit habe ich einen Ausspruch des amerikanischen Professors C. M. Lewis gewählt. Ich möchte damit sagen, dass es für den Versforscher zwar mehr oder weniger leicht ist, die Metrik eines Dichters wissenschaftlich zu untersuchen; aber das eigentliche Wesen seiner Verskunst zu ergründen, wird dem Metriker schwer gelingen: er müsste selbst nicht bloss Kritiker sondern Künstler sein, der es allein versteht, sozusagen durch die Seele des Dichters hindurchzugehen.

Bayreuth, im März 1911.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 4
Bibliographie 7
Einleitung 11
Kapitel I. **Silbenmessung**
§ 1. —es im sächsischen Genetiv 17
§ 2. —es im Plural 18
§ 3. —est als Superlativ 18
§ 4. —est in der 2. Person des Singulars 19
§ 5. —eth in der 3. Person des Singulars 20
§ 6. —ed im Präteritum 22
§ 7. —ed im Partizip 22
§ 8. —en der starken Partizipien 24
§ 9. Archaistische Flexionsendungen 26
§ 10. Romanische Ableitungssilben 27
§ 11. Synklisis 29
§ 12. Tonlose r—haltige Silben 32
§ 13. Tonlose l— und n—haltige Silben 34
§ 14. Verschleifung zweier dicht aufeinander folgender Wörter 37
§ 15. Diphthong (bezw. langer Vokal) + kurzer Vokal . 38
§ 16. v—haltige Silben 41
§ 17. Wortverkürzungen 43
§ 18. Aphäresen 45
§ 19. Zerdehnungen 46
Ergebnisse 49
Kapitel II. **Versstruktur**
§ 20. Wortbetonung bei Rossetti im allgemeinen 51
§ 21. Wortbetonung mit besonderer Berücksichtigung der Reimtechnik R.'s 53
§ 22. Taktumstellung und schwebende Betonung 55
§ 23. Cäsur und Enjambement 57
§ 24. Überzählige Silben 59
§ 25. Fehlende Silben 61
§ 26. Summarischer Überblick über sämtliche bei R. vorkommende Versarten 63
Ergebnisse 69

		Seite
Kapitel III.	**Versschmuck**	
§ 27.	Geschlecht des Reimes	71
§ 28.	Übergute Reime	72
§ 29.	Unbefriedigende Reime	73
§ 30.	Teilung des Reimes	79
§ 31.	Gleiche Reimgruppen	80
§ 32.	Identische Reime	81
§ 33.	Grammatisch-logische Alliteration	82
§ 34.	Stellung der Alliteration	85
§ 35.	Onomatopoetische Alliteration	87
§ 36.	Assonanz	88
§ 37.	Onomatopoeie im allgemeinen	89
§ 38.	Wortspiel	91
	Ergebnisse	92
Kapitel IV.	**Strophenformen**	
§ 39.	Sämtliche in R's Originalwerken vorkommende Strophenformen	94
§ 40.	Schemata der im zweiten Band vorkommenden Strophen	98
§ 41.	Liste der unstrophischen Dichtungen	101
§ 42.	Typen der metr. übertragenen italienischen Sonette	102
§ 43.	Typen der Originalsonette	104
	Ergebnisse	108
Nachwort		111
Verzeichnis der Abkürzungen		111
Lebenslauf		112

Bibliographie.

Abbott, E. A.: A Shaksperian Grammar. London 1888.

Alden, R. M.: English Verse, Specimens illustrating its principles and history. New York 1903.

Bartling, G.: Rhymes of English Poets of the 19th Century. Diss. Rostock 1874.

Benson, A. C.: Rossetti (English Men of Letters). London ²1906.

Bright, J. W.-Miller, R. D.: Elements of English Versification. New York 1910.

Corson, H.: A Primer of English Verse. Boston 1892.

Ehrenfeld, A.: Studien zur Theorie des Reims. Diss. Zürich 1897.

Grammont, M: Petit traité de versification française. Paris 1908.

Grieb-Schroeer: Englisch-deutsches Wörterbuch. Stuttgart ¹¹1904.

Hannemann, E.: Metrische Untersuchungen zu John Ford. Diss. Halle 1888.

Hauser, O.: Das Haus des Lebens. Eine Sonettenfolge aus dem Englischen. Leipzig 1900.

Horn, K.: Zur Entstehungsgeschichte von D. G. Rossettis Dichtungen. Diss. Königsberg 1909.

Jiriczek, O.: Victorianische Dichtung. Eine Auswahl mit Bibliographien und literarhistor. Einleitungen. Heidelberg 1907.

Johnson, C. E.: Forms of English Poetry. New York 1904.

Kaluza, M.: Englische Metrik. Berlin 1909.

Kassner, R.: Die Mystik, die Künstler und das Leben. Leipzig 1900.

Klug, A.: Untersuchungen über Robert Browning's Verskunst. Diss. München 1908.

Knight, J.: Life of D. G. Rossetti (Great Writers). London 1887.

Köhler, Fr.: Die Allitteration bei Ronsard. (Münchener Beiträge XX.) Erlangen und Leipzig 1901.

Kroder, A.: Shelley's Verskunst. (Münchener Beiträge XXVII.) Erlangen und Leipzig 1903.

Lanier, S.: Science of English Verse 1880.

Lausche, R.: Über den epischen und dramatischen Blankvers bei William Wordsworth. Diss. Halle a. S. 1896.

Lewis, C. M.: The Principles of English Verse. New York 1907.

Luick, K.: Geschichte der heimischen englischen Versarten. Strassburg ²1905.

Löwe, E.: Beiträge zur Metrik Rudyard Kipling's (Marburger Studien X). Marburg 1909.

Mayor, J. B.: Chapters on English Metre. Cambridge 1901.

— — —: A Handbook of Modern English Metre. Cambridge 1903.

Meyer, P.: Metrische Untersuchungen über den Blankvers John Dryden's. Diss. Halle 1897.
Murray-Bradley-Craigie: A New English Dictionary on Historical Principles. Oxford 1888 ff.
Nickol, J.: English Composition (Literature Primers). London 1907.
Omond: A Study of Metre. London 1903.
Opitz, G.: Die stabreimenden Wortverbindungen in den Dichtungen Walter Scott's. Diss. Breslau 1893.
Parsons, J. C.: English Versification. Boston and Chicago 1891.
Passy, P.: Petite phonétique comparée. Berlin und Leipzig 1906.
Puttenham: Arte of English Poesie 1589.
Reger, H.: Die epische Cäsur in der Chaucerschule. Diss. München 1910.
Rossetti, D. G.: The Collected Works of —. Edited with Preface and Notes by William Michael Rossetti in two volumes. Ellis & Elvey. London 1887.
— — —: Poems (Tauchnitz Edition). Leipzig 1873.
— — —: Ballads and Sonnets (Tauchnitz Edition). Leipzig 1882.
— — —: Lenore by Gottfried August Bürger. Translated by D. G. Rossetti. Ellis & Elvey. London 1900.
Saintsbury, G.: A History of English Prosody from the Twelfth Century to the Present Day. 3rd vol. London 1910.
Saran, F.: Deutsche Verslehre. München 1907.
Schipper, J.: Neuenglische Metrik. 2 Bde. Bonn 1888.
Seitz, K.: Zur Allitteration im Neuenglischen. Programm Itzehoe 1883.
Sharp, W.: Sonnets of this Century. London and Newcastle-on-Tyne.
Siemt, O.: Der Stabreim bei Henry Wadsworth Longfellow. Programm Liegnitz 1897.
Singer, H. W.: Dante Gabriel Rossetti (Muthers Kunst). Berlin 1906.
Speerschneider, O.: Metr. Untersuchungen über den heroischen Vers in John Dryden's Dramen. Diss. Halle 1877.
Steffen, P.: Die Allitteration bei Tennyson. Diss. Kiel 1905.
Sweet, H.: A Handbook of Phonetics. Oxford 1877.
Swinburne, A. Ch.: Essays and Studies. London 1875.
Till, H.: Metr. Untersuchungen zu den Blankversdichtungen P. B. Shelley's. Diss. Rostock 1902.
Verrier, P.: Essai sur les principes de la métrique anglaise. 1e partie: Métrique auditive. Paris 1909.
— —: Notions simplifiées de versification anglaise. Paris 1891.
Vietor, W.: Elemente der Phonetik. Leipzig ^{4}1904.
Western, A.: Englische Lautlehre. Leipzig ^{2}1902.
Waldschmidt, W.: D. G. Rossetti, der Maler und der Dichter. Jena 1905.
Watkin, R. Gr.: Robert Browning and the English Pre-Raphaelites. Diss. Breslau 1905.
Webster: International Dictionary of the English Language. New Edition 1907.
Zeuner, M.: Die Allitteration bei neuenglischen Dichtern. Diss. Halle a. S. 1880.

Einleitung.

In den letzten Jahren richtete man mehr denn je das Augenmerk auf die formale Seite der Dichtungen der neueren und neuesten Zeit. Auf dem speziellen Gebiete der neuenglischen Metrik pulsiert in und ausserhalb Deutschland frisches Leben. Unter anderen Metrikern hat Kroder in seiner Schrift über Shelley's Verskunst zum ersten Mal eine gründliche, klare Darstellung der Verskunst eines neueren Dichters gegeben. Allerdings hat man sich schon vorher in Einzeluntersuchungen zur Metrik eines neuenglischen Dichters versucht; aber wie grundverschieden ist jene Methode von derjenigen eines Kroder! Am handgreiflichsten wird uns dieser Unterschied und somit auch Kroders Verdienst erscheinen, wenn wir die Arbeiten zweier Metriker, die unabhängig von Kroder geforscht haben, nämlich Lausche und Till — diese beiden Vertreter habe ich aus einer grossen Anzahl gewählt — mit den Untersuchungen von Löwe und Klug vergleichen, deren Abhandlung gerade so wie die meinige ganz und gar auf Kroders Theorien und Methodik fusst. Im folgenden soll versucht werden, die Verdienste Kroders in wenigen markanten Sätzen darzutun.

In erster Linie dringt Kroder auf individuelle Behandlung des betreffenden Verskünstlers, dessen Verse er nicht in erstarrte Schemata eingepresst wissen will. Gehen wir auf Kroders Detailarbeit näher ein, so müssen wir zunächst bedauern, dass der Versforscher (Kroder) seine neue die Silbenmessung betreffende Theorie nur angedeutet und bis zur Stunde noch nicht ausgearbeitet hat. Aber auch so ist

Kroders Bestreben anzuerkennen, die zum Teil lückenhaften und ungenauen Paragraphen bei Schipper zu ergänzen bezw. zu berichtigen (nämlich §§ 33, 37, 41, 46 und 48). Sehr wichtig ist ferner die Forderung, dass beim Skandieren das ästhetische Moment eine wichtige Rolle spielen soll. So hat man das Augenmerk unter anderem besonders auf rhythmisch interessante Verse, auf wechselnden Gebrauch von Vollmessung und Verschleifung in nächster Umgebung u. s. w. zu richten. Auch verdient Kroders Theorie von der Zerdehnung im allgemeinen wie besonders von der Einschiebung eines Svarabhaktivokals besondere Beachtung. Nicht minder wichtig ist seine Ansicht über Verschleifung, besonders über die konsonantische. Schliesslich muss man noch rühmend erwähnen, dass Kroder die Ergebnisse der Phonetik in ausgiebiger Weise für die Erforschung der Silbenmessung zu verwenden sucht. Was die Betrachtung der Struktur der Verse anlangt, so gebührt ihm das Verdienst, auf die Nutzlosigkeit vieler seitenlanger Untersuchungen zur Stellung der Cäsur und zum Vorkommen des Enjambements mit Nachdruck hingewiesen zu haben. Bei der Erforschung der modernenglischen Metrik sollte der Metriker von derartigen Erscheinungen nicht zu viel Aufhebens machen, da die üblichen Untersuchungen zu keinen bedeutenden Resultaten führen. Kroder hat ferner mit Recht auf die beabsichtigte Anwendung der Taktumstellung hingewiesen. Er hat durch Verallgemeinerung und Erweiterung der Theorie über Verschleifung viele Verse, die bisher als regellos galten, vor übereilter Kritik bewahrt und mit grossem musikalischen Sachverständnis angedeutet, wie der echte Meister den Rhythmus seiner Verse dem jeweiligen Stimmungsgehalt der Dichtung anzupassen sucht. Ganz besonders wichtig scheint mir das dritte Kapitel seiner Schrift zu sein, in welchem er vom Versschmuck redet. Wenn er hier die Wortmelodik des Dichters zu ergründen sucht, so hat er ein überaus schwieriges Kapitel in Angriff genommen, welches sich frühere Metriker kaum zu bearbeiten getrauten. Und doch ist „das Metrum für das ungesungene Gedicht das, was die Melodie für das

Lied ist". In diesem Sinne sucht Kroder seine Aufgabe zu lösen. In der Tat, er hat es verstanden, alle jene klanglichen Effekte herauszufinden, welche die Musik selbst in uns wachzurufen pflegt. Er wagte es, in das Atelier eines Verskünstlers einen Blick zu tun. Er begnügt sich nicht damit, eine Unsumme von Beispielen mit Belegzahlen anzugeben, sondern er versucht, die Mache des Künstlers psychologisch zu ergründen und zu erklären. Er zeigt, welch eine prachtvolle Wirkung eine kunstmässige Anordnung von Vokalen und Konsonanten zu erzielen imstande ist. In dieser Beziehung verdienen Kroders Ausführungen über rein dekorative Alliteration unsere Beachtung. Ausserdem finden wir im Kapitel über den Reim manches neue, was bisher noch nicht beobachtet worden zu sein scheint. Auf alle diese Einzelheiten kann hier natürlich nicht eingegangen werden. Zum Schluss erübrigt es noch über das vierte und letzte Kapitel seiner Schrift ein Wort zu sagen. Hier stellt er mit Recht die Forderung auf, dass der Erforscher der Strophenformen eines Dichters darauf bedacht sein muss, die vom Dichter erfundenen, also selbst komponierten Strophen zu besprechen und zu erklären, wie der Metriker überhaupt die Sichtung schwieriger, freigebauter Strophenkomplexe sich ganz besonders angelegen sein lassen muss; um keinen Preis darf er die vom Grundtypus abweichenden mit Stillschweigen übergehen.

Dies sind ungefähr die Verdienste Kroders um die Erforschung der neuenglischen Metrik: er hat die Grundzüge eines neuen Systems angedeutet, eine neue Methode der Betrachtung der neuenglischen Metrik zu Grunde gelegt.

Bevor wir nun mit unseren eigenen Darlegungen beginnen können, müssen wir zuerst der Frage näher treten, ob bis zur gegenwärtigen Zeit über R.'s Metrum schon gehandelt wurde. Wenn wir uns zu diesem Zweck in der überreichen Rossettiliteratur umschauen, so können wir nur wenig finden, was unserer Untersuchung wirklich zu statten kommen könnte. Einige allgemeine Bemerkungen über die formale Seite von R.'s Dichtungen findet man unter anderem

besonders in folgenden Werken verstreut: Knight*) (p. p. 56, 72, 81, 84, 123, 126, 129, 154 und 163,) Benson (p. p. 93, 106, 108, 110, 121, 127 und 129 f.,) Waldschmidt, Singer, Swinburne, Jiriczek u. a. Was nunmehr die wissenschaftlichen Werke über neuenglische Metrik im allgemeinen betrifft, so müssen wir auch hier die gleiche Wahrnehmung machen. In erster Linie ist hier Schippers encyklopädisches Werk zu nennen, das metrische Gesetzbuch κατ' ἐξοχήν. Bei diesem Metriker finden wir nur 5 äusserst dürftige Angaben über R.'s Prosodie und Versbau, nämlich auf p. p. 100, 162, 361, 370 und 385. Eingehender handelt Schipper über die Strophenformen; aber auch hier finden sich gelegentliche Versehen und Lücken vor. Schipper benützte nämlich nur die sehr unvollständige Tauchnitzausgabe und so kam es, dass er R.'s metrische Uebersetzungen, die die Hälfte seiner dichterischen Produktion ausmachen, ganz und gar ausser acht liess. Was aber das Metrum anlangt, so kommen metrische Übersetzungen ebenso in Betracht wie Originalwerke. Neben Schipper haben wir neuerdings noch eine ganze Reihe von Metrikern zu berücksichtigen: Alden, Kaluza, Lewis, Saintsbury, Verrier. Bei Kaluza ist die neuenglische Metrik im Vergleich zur alt- und mittelenglischen zu stiefmütterlich behandelt; auch finden wir hierin nichts Neues. R. wird kaum berücksichtigt (nur p. p. 334, 338 und 382.) Verrier zieht bei seiner Betrachtung der neuenglischen Metrik fast alle bedeutenderen Dichter in Betracht; R. figuriert nur auf p. 247 des 1. Bandes. Die andern beiden erst kürzlich erschienenen Bände enthalten lediglich experimental-metrische Studien: nach Saintsbury hätten wir es gar mit „nothing but curiosities" zu tun. So interessant diese Untersuchungen auch für den Experimentalphonetiker sein müssen, so können dieselben begreiflicherweise hier nicht berücksichtigt werden. Anders verhält es sich mit Saintsbury's Ausführungen, der auf p. p. 308—316 des dritten Bandes seiner monumentalen Geschichte der

*) Der Einfachheit halber werden die Werke nur mit dem Namen des Verfassers zitiert.

englischen Metrik die meisten der wichtigsten Dichtungen R.'s einer feinsinnigen, ästhetischen Würdigung unterzieht. Wenn auch zugegeben werden muss, dass des Metrikers Behandlung der alt- und mittelenglischen Metrik vielfach unzulänglich genannt werden muss, so versteht er als Engländer begreiflicherweise den Reiz der modernen englischen Verskunst besser zu analysieren als wir Nichtengländer. Wie oft bräuchten wir ein englisches Ohr, um über gewisse Fälle zu entscheiden! Ferner müssen wir noch eines äusserst praktischen Werkes des amerikanischen Gelehrten Alden gedenken. Im grossen und ganzen bringt aber auch er nicht viel mehr als Schipper; es ist höchstens zu erwähnen, dass er einige Kunststrophen etwas eingehender behandelt als Schipper. Ausserdem enthält sein Werk auch ein Kapitel über die bei Schipper gänzlich fehlende Wort- und Versmelodik. Lewis' ästhetische Betrachtungen verdienen nicht minder unsere Beachtung: er widmet in seinem anziehend geschriebenen Buch den R.'schen Sonetten grösseren Raum. Weiters erwähnt Corson in seinem altbewährten Primer, dass R. die ‚In Memoriam'strophe schon vor Tennyson anwandte, nämlich in seinem Gedichte ‚My Sister's Sleep'. Der amerikanische Professor Johnson lässt es sich angelegen sein, in seinem populär geschriebenen Werke mehrere Dichtungen R.'s zu besprechen. Parsons, dessen vortrefflicher Abriss sich so recht zur ersten Einführung in die Probleme der neuenglischen Metrik*) eignet, zitiert ein Beispiel aus R. Um endlich diese bibliographische Übersicht zum Abschluss zu bringen, müssen wir noch der übrigen hierher gehörigen Metriker gedenken. Bartling, Mayor, Seitz und Zeuner haben es zwar unternommen, über die Metrik der dem 19. Jahrhdt. angehörenden Dichter zu schreiben, haben aber unseren Dichter R. nicht mit einem einzigen Wort erwähnt; allerdings waren die ‚Collected Works' bei der Abfassung ihrer Schriften noch nicht erschienen.

---

*) Das neueste Hilfsmittel ist Bright's English Versification. New York 1910.

Aus dieser kurzen Betrachtung der einschlägigen metrischen Werke geht, glaube ich, zur Genüge hervor, dass die formale, technische Seite von R.'s dichterischer Produktion noch nicht genügend gewürdigt worden ist. Es dürfte also wohl der Mühe wert sein, Rossetti durch diese Arbeit, die sich mit der metrischen Technik des Poetpainters beschäftigt, wiederum ans Licht zu ziehen. Gleichzeitig soll die vorliegende Abhandlung einen weiteren Beitrag zur Kenntnis der Behandlung eines dem 19. Jahrhundert angehörigen Dichters liefern. Es soll versucht werden, mit Hilfe einer möglichst reichhaltigen Sammlung von typischen Beispielen die Eigentümlichkeiten der R.'schen Verstechnik zu illustrieren. Kroder ging freilich noch einen Schritt weiter und zeigte, wie die Metrik im engsten Zusammenhang mit der Textkritik steht, oder vielmehr wie uns die gründliche Betrachtungsweise der Metrik vor manchen übereilten Konjekturen und Emendationen bewahren kann. Während jedoch die Texte Shelley's, der ‚at headlong speed and with much inaccuracy' schrieb, meist verderbt sind, ist dies bei dem seine Gedichte stetig ausfeilenden Rossetti nicht der Fall. In diesem Sinn berichtet auch Benson von Rossetti's ‚elaboration' und ‚constant emendations'. Dazu kommt noch, dass R.'s Werke von seinem eigenen Bruder William Michael Rossetti, einem feinfühligen, ästhetisch-literarischen Kritiker herausgegeben wurden; derselbe spricht sich einmal über sein Verhältnis zu seinem Bruder folgendermassen aus: ‚Few brothers were more constantly together, or shared one another's feelings and thoughts more intimately, in childhood, boyhood and well on into mature manhood, than Dante Gabriel and myself.' Ferner hat Kroder nachzuweisen gesucht, von welchen Dichtern Shelley's Metrum beeinflusst wurde. Wollte man dies für R. wissenschaftlich erweisen, so müsste man zu diesem Zweck eingehende Untersuchungen zur Metrik derjenigen Dichter machen, die R. bezüglich des Inhaltes und der ‚poetical conception' beeinflussten. In ‚spiritual ancestry' stand er Coleridge und Keats am nächsten. Nach Horns Dissertation bestehen ferner Beziehungen zu Dante, Shakspere,

Tennyson, Goethe, Browning u. a. Besonders stark beeinflusste den Dichter neben Dante auch Shelley, den R. für den grössten modernen Dichter Englands erklärte. Horn behauptet p. 99, dass die Anklänge an Shelley's Poesie, die sich in gewissen Dichtungen Rossetti's zeigen, formeller und ideeller Art seien. Auch ich vermute, dass R.'s Metrik in gewissem Sinne von derjenigen Shelley's beeinflusst wurde. Auch kann kein Zweifel bestehen, dass R.'s italienische Abstammung zuweilen in der mehr romanischen Betonungsweise und in eigenartigen Zerdehnungen Spuren hinterlassen hat. In dieser Beziehung bemerkt auch Benson p. 145 richtig: ‚It is evident where Rossetti gained his rich vocabulary, his command of rhyme, his inexhaustible store of grave and dignified language.' Percy's Reliques betrachtete R. wahrscheinlich vielfach als metrische Vorbilder. Ob auch Shakspere und Coleridge für des Dichters Metrum vorbildlich waren, erscheint zweifelhaft. Browning und R. gleichen sich hinsichtlich ihrer metrischen Technik keineswegs.

Den Schluss dieser Einführung soll eine Bemerkung über R.'s metrische Übersetzungen bilden, mit denen seine Dichtung einsetzt. Chronologisch kommen die Übersetzungen aus dem Deutschen zuerst, dann die aus dem Italienischen, auf welche erst die meisten Originalwerke gefolgt sind. Ich glaube nachweisen zu können, dass R.'s Verstechnik in den metrischen Übersetzungen bei weitem noch nicht so ausgereift ist als in seinen Originalwerken, eine Tatsache, die uns jedoch nicht verwundern wird. Abgesehen davon, dass wir es mit seinen ersten dichterischen Versuchen zu tun haben, wird sich der Übersetzer bei der inhaltlichen Gebundenheit durch grössere formale Freiheit geholfen haben.

Schliesslich dürfte es noch angebracht sein, Rossetti's Ansichten über die Kunst des metrischen Übersetzens kurz und bündig zu besprechen. Lassen wir den Dichter selbst reden: ‚A translator ought to be faithful, but is not bound down to being literal; he is compelled to make various concessions between meaning and rhythm or rhyme; and in especial he must not turn a good poem into a bad one.'

Diese Prinzipien hat R. ängstlich befolgt. Meines Wissens ist er hinsichtlich der Versform nur dreimal vom Original abgewichen. Bürger hat für seine Ballade „Lenore“ folgende Form gewählt: ab ab ccdd. Der Übersetzer bedient sich
4 3 4 3 4 3
folgenden abgeänderten Schemas: abcbddee. Bei der Über-
4 3 4 3 4
setzung des King's Quair hat R. statt zehnsilbige nur achtsilbige Verse genommen, um sie dem Balladenmetrum der King's Tragedy anzupassen, in welche sie eingestreut sind. Endlich finden wir im ‚Extract from the Dittamondo‘ anstatt der terzarima den Blankvers angewandt.

Kapitel I.

Silbenmessung.

§ 1.

—es im sächsischen Genetiv.

Nach Schipper II. 1. p. 79 wird eine Art Vollmessung auch noch bei späteren, namentlich bei archaisierenden Dichtern anzutreffen sein. Zu diesen Dichtern gehört auch Rossetti. In der Tat finden wir denn auch bei ihm derartige ‚traces of Early English pronunciation', wie Abbott diese Erscheinungen nennt. Von den zu erwähnenden Beispielen ist nur eines vom Herausgeber W. M. Rossetti als zutreffend bezeichnet worden und zwar dadurch, dass derselbe einen Gravis auf die vollgemessene Silbe setzt, nämlich:

In guerdon of all my lovë's*) space KT I 159.**)

Ich wage nicht zu sagen, dass auch Verse wie die folgenden mit Vollmessung des sächsischen Genetivs zu lesen wären:

Not only at Famë's gate did stand DV I 2.

But his words are drowned in the wind's course (jamb. anapäst. Rhythmus) SH I 70.

Hands which for ever at Lovë's bidding be HL I 192.

Whence erst the Lady of Lovë's high advent MP I 373.

Da der metrische Akzent bei R. sehr oft auf ein unbetontes a, the, and etc. zu liegen kommt, wäre es falsch, Vollmessung anzunehmen in Versen, deren Struktur der folgenden gleicht:

They told her then for a child's tale J I 87.

*) Das Trema auf dem ‚e' soll Vollmessung andeuten.

**) Der Abhandlung liegen die 1887 erschienenen ‚Collected Works' zu Grunde. Da in dieser Ausgabe eine Verszählung leider nicht durchgeführt ist, so kann ich nur nach Band und Seite zitieren.

§ 2.
—es im Plural.

Ein sicherer Fall von Vollmessung dieser Endung lässt sich bei R. nicht belegen. Zu bemerken ist nur, dass auch bei R. diese unbetonte Silbe den metrischen Akzent tragen muss, und zwar am häufigsten, um einen dynamisch allerdings sehr mangelhaften Reim zu bilden: z. B. bodices: these DV I 3, silences: pleas HL I 183. Ferner HL I 191, ib. 208 (2mal), MP I 241, ib. 264, ib. 269, Tr II 189, ib. 262, ib. 337, 150, 152, 165, 337, 339, 340, 348 und 419.

Weniger auffallend sind Akzentlagen wie breeze: därt-ruschès RM I 107.

Auch am Versende, ohne einen Reim zu bilden: z. B.

Where women walked whose painted imagès LC I 21.

Ferner réflexès*) MP I 255, provinces Tr II 385 und 390.

Weniger häufig kommt eine solche Betonung im Versinnern vor:

Our hearts discern wild imagès of Death HL I 197.

Ferner purposes Tr II 270, visages ib. 370, palaces ib. 385, partridges ib. 338.

§ 3.
—est als Superlativendung.

Verschleifungen analog great'st, wie sie bei Shakspere häufig und auch noch bei Pope zu finden sind, kommen bei R. nicht vor. Auch Verschleifungen analog highest, wie man sie bei Shelley findet, sind hier nicht anzutreffen. Vgl. highëst J I 89, Tr. II 177 und 345.

Dagegen sind Verschleifungen wie tenderest und happiest als Norm zu betrachten,**) sodass nur die Ausnahmen namhaft gemacht zu werden brauchen.

Das mittlere e ist silbenbildend in bitterest BP I 53 und MP I 353 und zwar am Ende des Verses, um einen Reim zu bilden.

---

*) Diese Akzentlage muss ein englisches Ohr sehr hart treffen.

**) Vom neuenglischen Standpunkt aus; sprachhistorisch ist es zunächst umgekehrt.

Ähnlich Vollmessung von —i—est: z. B. breast: godliest RM I 120, breast: loveliest HL I 182, rest: loveliest HL I 205, Tr II 281, sorriest: jest ib. 127, express'd: worthiest ib. 383.

Schipper führt hiefür nur ein Beispiel aus Elizabeth Browning an.

Die unbetonte Superlativendung muss sogar éinmal den metrischen Akzent tragen, um einen Reim zu bilden, nämlich

That it discerns not the supreme behest.
Alas! ye wretchedèst Tr II 152.

Rhythmisch interessant ist folgendes Beispiel:

Cleàrest where furthest off. I told you how LC I 21.

§ 4.
—est in der 2. Person des Singulars.

Im Gegensatz zu Kroder, der in seinem Werke p. 9 Schippers Angaben berichtigen will, muss ich konstatieren, dass die synkopierte Form der Endung —est die Norm ist, mag der Stammauslaut vokalisch oder konsonantisch sein. Dies ist wenigstens das Ergebnis meiner summarischen Beobachtungen. Der Beispiele hiefür ist Legion. Zu bemerken ist, dass R. diese Synkope durch Apostrophierung anzudeuten bestrebt ist.

Unter diesen Umständen wird es nur meine Aufgabe sein, die Ausnahmen (also Vollmessung) zu belegen:

1. Nach vokalischem Stammauslaut:

Bd. I. journeyest RM 133, sayest HL 218, knowest MP 237, seëst ib. 247, goest ib. 316.

Bd. II. stayest Tr 83, knowest 103, 111, 137, 149 (2 mal), goest 150, seest 158, doest 159, sorrowest 164, sayest 251.

2. Nach konsonantischem Stammauslaut:

Bd. I. speakest BP 40, wroughtest MP 246, longest ib. 301, lovest ib. 335.

Bd. II. mockest Tr 49, meetest 56, makest 104, biddest 105, meritest 117, seekest 149, troublest 154, bringest 155, takest 161; ferner noch 161, 173, 258, 275, 287 (2 mal),

298, 305, 313, 359, 368, 399, 410; HLep 430 (2 mal), 435, 436, 442, 447, 448.

Nach Schipper II. 1. p. 83 wird die Vollmessung dieser Endung mit Beginn des 17. Jahrhunderts sehr selten. Trotzdem kommt dieselbe bei R. nicht weniger als 50 mal vor, besonders häufig in seinen metrischen Übersetzungen, die den ganzen 2. Band der ‚Collected Works' ausfüllen.

Auch auf diese Endung wird zur Erzielung eines Reimes ein metrischer Akzent geworfen: joúrneyèst*): rest RM I 133, méritèst: best Tr II 117, sórrowèst: blest 164, réckonèst: breast HLep II 442.

Bei R. trägt die Verbalendung —est éinmal den metrischen Akzent im Versinnern:

Hoping, if thou inhéritèst*) my wit Tr II 208.

Bei Schipper kann man nur in der Senkung Beispiele für Vollmessung dieser Endung finden. In den folgenden Versen kommt Synkope und Vollmessung zugleich vor:

Thou stopp'st and endest what was holyand meet Tr II 305.

But, for that thou contemn'st and mockest me Tr II 368.

Wenn die Verbalendung —est in einem Verse mit jamb. anapäst. Rhythmus vorkommt, so ist das Beispiel nicht beweiskräftig:

z. B. And sayest thou, if thou losest thus HLep II 435.

Anmerkung 1. In goest ist das e niemals apostrophiert. Vgl. MP I 340 Tr II 44 und 220; mayst kommt nur so — nie mayest — vor.

Anmerkung 2. In seëst I 247 deutet das Trema nicht Vollmessung, sondern Ausfall eines e an; diese Andeutung fehlt jedoch in seest II 158. Man beachte die auch noch später wahrzunehmende Inkonsequenz des Herausgebers W. M. Rossetti in Bezug auf Anwendung diakritischer Zeichen! **)

§ 5.

—(e)th in der 3. Person des Singulars.

Diese Verbalendung wendet R. in seinen metrischen Übersetzungen (Bd. II) bei weitem häufiger an als in seinen

*) Man beachte die Akzentlage!

**) Vgl. auch pag. pag. 23 und 53!

Originalwerken (Bd. I). Am häufigsten kommen doth und hath vor; vollgemessenes —eth tritt besonders oft im ‚New Life' II 30—95 und im ‚Henry the Leper' II 420—460 auf.

Die folgende Tabelle soll R.'s Gebrauch veranschaulichen:

doth*): Bd. I 12 mal Bd. II ca. 80 mal
hath*): Bd. I 19 mal Bd. II ca. 70 mal
saith*): Bd. I 5 mal Bd. II 10 mal

vollgemessene Endung —eth: Bd. I 24 mal Bd. II ca. 140 mal.

Wenn wir an Schippers Behauptung festhalten, dass die Anwendung der Endung —eth nur ein gelegentlicher Notbehelf neuerer englischer Dichter ist, so können wir hier eine gewisse Unreife der Verstechnik R.'s in seinen metrischen Übersetzungen konstatieren.

Auch bei R. können wir viele Fälle belegen für die Anwendung der Endung —eth zur Erzielung eines Reimes:

Bd. I. sickeneth: death BP I 45, murmureth: death ib. 48, flickereth: death RM I 122; ferner noch RM I 134, HL I 194, ib. 209, ib. 213 (2 mal), ib. 214, ib. 220, MP I 246 (2 mal) ib. 339.

Bd. II. wavereth; faith Tr II 45, sojourneth: breath ib. 58, disquieteth: breath ib. 65; ferner noch: Tr II 79, 80, 83, 106, 122, 131, 149, 152, 167, 253, 257, 260, 264, 275, 277, 281, 287, 306, 310, 322, 410 (2 mal), HLep II 421, 426, 434, 438, 446, 451.

Die Endung —eth reimt hiebei meist mit death oder breath.

An der gleichen Stelle des Verses, aber ohne einen Reim zu bilden: nur in Tr II: languisheth 308, considereth 386, prospereth 468.

Endlich muss bemerkt werden, dass die vollgemessene Silbe —eth nicht nur als Senkung, wie Schipper II 1. p. 86 meint, sondern sogar als Hebung im Versinnern vorkommt, und mit schwebender Betonung zu lesen ist. maketh MP I 262, falleth Tr II 273, maketh ib. 367, rhymeth HLep 420; enámourèth**) Tr II 287.

*) Hier haben wir es mit einem bewussten Archaismus zu tun.

**) Man beachte die Akzentlage in 3 und 4silbigen Wörtern!

Gemischter Gebrauch der Endungen —es und —eth liegt vor:

He whom she greeteth, feels his heart to rise Tr II.

§ 6.

—ed im Präteritum.

Die Licenz einer Vollmessung dieser Endung ist auch anzutreffen; der Herausgeber hat dies durch Setzen eines Gravis im Druck angedeutet:

I, your mother that lovèd you RM I 114.

Only her innocence clothèd her HLep II 450.

Sonst finden wir diese Verbalendung synkopiert, was manchmal durch Apostrophierung angedeutet ist.

Die Endsilbe —ed trägt einen Verston im Versinnern:

Still vibratèd with Loves warm wings MP I 241

und gar zur Erzielung eines Reimes: comforted: said BP I 52, enterèd: shed BM I 125.

§ 7.

—ed im Partizip.

Synkopierung ist natürlich die Norm. Dieselbe wird hie und da durch Apostrophierung angedeutet; zuweilen kommt auch die Orthographie ‚st' vor: z. B. accurst RM I 117 und MP I 342, blest HL I 205, MP I 338, Tr II 154 und Tr II 293, possest Tr II 142 und ib. 293, prankt MP I 352.

Vollmessung kommt bei dem archaisierenden R. verhältnismässig häufig vor. Wenn wir keinen Unterschied zwischen wirklichen Partizipien und solchen, die nur in adjektivischer Verwendung auftreten, machen, so können wir praeter propter folgende Zahlen angeben: für Bd. I ca. 30, Bd. II ca. 40 Fälle.

Im folgenden sollen einige Beispiele nach Kategorien geordnet aufgeführt werden:

In adjektivischer Bedeutung kommen häufig vor: blessed und beloved; seltener: cursed, armed, learned, aged, renowned u. a. m.

In den nunmehr anzuführenden Fällen haben wir Einschieben eines Svarabhakti-Vokals und Hörbarwerden des r zu konstatieren:*)

Bd. I. sped: numberèd BP I 64, said: favourèd MP I 245, severèd: head ib. 246.

Bd. II. rememberèd: shed Tr II 88, entered: dead ib. 104, ordered: head ib. 295, transfigurèd: stead HLep II 451.

Ferner sind folgende zwei Fälle beachtenswert: unwearièd: head RM I 119 und astonièd: maid HLep II 441.

Die übrigen bisher noch nicht angeführten Fälle sind folgende:

Bd. I. ashamed BP I 40, loved ib. 51, damned RM I 123, unrevealed HL I 217, unabashed ib. 221, winged MP I 266, opened ib. 280, ached ib. 311, praised ib. 339.

Bd. II. unadorned Tr II 158, imagined HLep 443, ruined ib. 452.

In Wörtern wie prohibited ist der Vokal der Endung auch in Prosa hörbar, aber unbetont, Bei R. wird diese schwache Endsilbe zur Erzielung eines Reimes verwendet:

Bd. I. gibbeted: bread DV I 11, conforted: said BP I 52, garlanded: read RM I 122; ferner noch RM I 131, HL I 187, MP I 235, ib. 297, ib. 354, ib. 360.

Bd. II. comforted: said Tr. II 56, harvested: said ib. 110, habited: bested ib. 140; ferner noch Tr. II 148, 158, 165 (2 mal), 181, 228, 288, 322, 339, 337, 357, 417; HLep II 429, 448, 449, 454 und 459.

Analog dem von Kroder p. 13 angegebenen Beispiel findet sich auch bei R. unsaid: finishèd MP I 245.

Ganz selten muss die Endung —ed eine Hebung im Versinnern tragen:

Or islandèd with growths of reeds, — or else MP I 256 ferner comforted Tr. II 246.

Anmerkung. Es soll darauf hingewiesen werden, dass die Setzung des Gravis zur Bezeichnung der Vollmessung dieser in Prosa längst verstummten Endungssilbe im Druck nicht konsequent durch-

*) Vom neuenglischen Standpunkt aus betrachtet.

geführt ist.*) So kommen beloved, blessed, Lautfolge —er —ed bald mit bald ohne Apostroph vor. Eine derartige Inkonsequenz wird auch später noch konstatiert werden müssen.

§ 8.
—en der starken Partizipien.

Der Einteilung Kroders folgend sprechen wir von der Behandlung dieser Endung

1. nach stammauslautendem l:

Die Endung, die sich hier 7 mal belegen lässt, weist nur éinmal Vollmessung auf:

And, like a negro's, swollen; all the flesh MP I 258.

Sonst sind nur kontrahierte Formen zu finden:

Too long, — 'tis fallen and floats adown the stream HB I 218.

Yea, I am fallen so far Tr II 81.

Apostrophierung des e liegt vor in:

fall'n J I 89, StrS. I 97, KT I 167, stol'n Tr II 182.

2. nach stammauslautendem s (z):

chosen ist vollgemessen: MP I 348, Tr. II 55, 229. 268, 407.

Es kommt nur éinmal verschleift vor:

Since my dear love has chosen to dwell with thee Tr II 67.

frozen kommt nur vollgemessen vor SH I 68, HL I 214, Tr 221, ib. 292.

risen ist vollgemesen: BP I 62, MP I 303, Tr II 398 (2 mal).

Verschleifung finden wir StrS I 102 und MP I 323.

prison ist stets vollgemessen: z. B. DV I 12, MP 1 240.

Die Substantivendung —asm, die nur éinmal belegt werden kann, ist vollgemessen:

Being chasm-fire and cataract MP I 336.

3. nach stammauslautendem k oder t:

Vollmessung herrscht hier vor:

spoken: MP I 230, Tr II 33, ib. 93, ib. 286.

broken: StrS I 80, RM I 118, MP I 229, ib. 230, ib. 258, Tr II 50, 65, 215.

*) Im vorhergehenden Abschnitt wurde der Gravis nur dann verwendet, wenn derselbe auch im Druck vorhanden war.

Letzteres ist nur einmal verschleift anzutreffen:

These thou hast broken as glass Tr II 173.

Auch shaken ist meist vollgemessen: BP I 59, HL I 225, ib. 255, ib. 256, ib. 304, Tr. 52, 66, 319, 408.

Verschleift ist shaken in:

Life shaken and shower'd and flown, and Death drawn near MP I 362.

stricken ist vollgemessen: BP I 56 und MP I 252.

taken, das sich 12 mal belegen lässt, kommt nur einmal vollgemessen vor:

That I am taken with strange semblances Tr II 49.

Sonst finden wir stets die bei neueren Dichtern nur selten vorkommende Form ta'en: MP I 277, Tr II 142, 175, 272, 296, 303, 386, 387, 429, 457, L. 23.

Es mutet uns höchst seltsam an, wenn wir die Endung —en sogar zur Erzielung eines Reimes vorfinden:

But utter'd in a voice so sób—brokèn,*) . . .

And though that look was on my visage then Tr II 65.

Bei Partizipien mit dentalem Stammauslaut ist natürlich nur Vollmessung anzutreffen.

4. nach stammauslautendem v.

a) nach kurzem Stammvokal ist, wie auch Kroder p. 16 findet, die Verschleifung Regel:

given: HL I 223, MP I 281, ib. 320 Tr. II 39 (2 mal), 181, 209, 216, 274, 275.

driven: Tr II 39, 55, 80, 345. riven: RM I 117, ib. 121, MP I 320.

Für Vollmessung sind nur zwei Belege zu zitieren:

What knight she should be given to BP I 53.

Aye, and shall not be driven out J I 91.

b) nach langem Stammvokal ist nur Vollmessung anzutreffen:

z. B. woven: MP I 248, 266, Tr II 382.

*) Derartige Akzentlagen wirken besonders unschön.

§ 9.

Archaistische Flexionsendungen.

Nach Schipper II 1. p. 91 kommen bei archaisierenden frühneuenglischen Dichtern, wie z. B. bei Spenser, archaistische Flexionsendungen vor, die dem Rhythmus zu Liebe, um eine Senkung zu gewinnen, in vollgemessener Verwendung auftreten. Wir sind in der Lage, ergänzend hinzuzufügen, dass diese Erscheinung bei dem archaisierenden R., also auch bei modern-englischen Dichtern anzutreffen ist.

Zunächst wäre hier die archaistische Partizip-Perfekt-Form bounden zu erwähnen:

My bounden service, nor bring grief to it Tr II 318.
Though to the Fiend his bounden service was Tr II 463.

Von den bei Schipper II 1. § 38 aufgeführten archaistischen Flexionsendungen ist bei R. das alte präpositionale —en éinmal zu finden:

This love betwixen us? Tr II 285.

Diese Form kommt nach dem Oxford Dictionary seit 1449 nur éinmal vor und zwar 1865 bei Swinburne, Christmas Carol 52 (Poems . . . L. 1904 I 220)

The manger shall be straw two spans
Betwixen kine and kine.

Exkurs zu vorstehendem Abschnitt.

Es soll hier betont werden, dass der Metriker nach dem Vorgang von B. ten Brink (Chaucer's Sprache und Verskunst) und W. Franz (Die Grundzüge der Sprache Shakespeares) auch die Sprache des betreffenden Dichters zum Gegenstand seiner Untersuchungen machen sollte. Von welcher Bedeutung unter anderem der Wortschatz eines Dichters für die Silbenmessung sein kann, wird aus den anzuführenden Beispielen zu ersehen sein. So wendet R. das bei Chaucer zu findende attemperance anstatt des regelmässigen temperance an, um eine Senkung zu gewinnen:

Lady, by thine attemp'rance . . .
Which I do keep for remembrance Tr II 302.

Desgleichen finden wir an'if anstatt des einfachen if:

Oh! but an'if thou wouldst, I were more glad Tr II 357.

Dem Versmass zu Liebe gebraucht R. anstatt zweisilbiger Wörter einsilbige, die veraltet sind. So finden wir bei unserem Dichter statt ‚also' ‚eke'<ae eâc und statt des gewöhnlichen without ‚sans' angewandt:

With servants eke, to the honest twain HLep II 457.

Lady, sans sigh or groan Tr II 285.

Alle diese Fälle begegnen uns in R.'s metrischen Übersetzungen, in denen er somit altitalienische, mittelhochdeutsche und altfranzösische Originale auch in rein sprachlicher Beziehung mustergültig umdichtet. Aber auch in seinen Originaldichtungen finden wir Spuren dieser archaistischen Sprache, so z. B. in 'Ave, einem Gedicht, das ganz nach Art der mittelalterlichen Marienklagen gebaut ist. Mit Recht weist Benson p. 85 auf R.'s Vorliebe für archaische Wörter hin, wenn er sagt:

In his early poems he had a strong fancy for archaic words which pleased him by a certain richness of form, such as ‚galiot', ‚cote hardie', ‚chevesayle and mantelet', ‚stound', ‚grout', and so forth.

§ 10.

Romanische Ableitungssilben.

Aus den Untersuchungen von Schipper, Kroder, Löwe und Klug geht hervor, dass die doppelte Messung dieser Endsilben bei den Dichtern des 19. Jahrhunderts viel seltener im Versinnern als im Versschluss vorkommt, wo sie namentlich zur Erleichterung des Reimes oder bei reimlosen Versen zur Herstellung der letzten Hebung dient. Vgl. Schipper II. 1. p. 95. Da hier Verschleifung die Regel ist, so ist es nur nötig, die Ausnahmen zu belegen.

Für Vollmessung dieser Endungen im Versinnern konnte ich bei R. nur zwei Fälle finden:

Secret continuance sublime MP I 254.

We are relayed at Amiens. The steam MP I 257.

Für Vollmessung im Versschluss können wir verhältnismässig viele Fälle zitieren: im Bd. I, 22, im Bd. II, 38, nämlich;

—ia: Calabria Tr II 248; —iage: foliage Tr II 117; —ian: Egyptian MP I 273, physician HLep II 424, ib. 446, ruffian ib. 429, Swabian ib. 457; —iance: radiance Tr II 265; —ience (—uence): audience Tr II 44, experience ib. 213, influence Tr II 44, ib. 367, continuance Tr II 365; —ient: subservient ib. 159; —ier: barrier MP I 236; auch in den eigentlich nicht hierher gehörigen Komparativendungen —ier: sicklier DV I 16, heavier BP I 36, wearier ib. 46, daintier J I 83, holier Tr II 74, comelier ib. 282, happier ib. 358, statlier ib. 383, lovelier ib. 400; —ion (yon): halcyon HL I 190, salvation Tr II 122, possession ib. 182, occasion ib. 262, Albion ib. 384; —ious (—eous, —uous): conscious Tr II 93, glorious Tr II 266, ib. 335, HLep II 422; —ial (—ual): armorial KT I 168, celestial Tr II 181, memorial HL I 187, Tr II 357, primordial HL I 193, eventual ib. 194, usual LC I 22; —ior (—eor): warrior BP I 41, Tr II 337, meteor Tr II 356.

Zu diesen auch von Schipper erwähnten Kategorien kommen noch hinzu: —eole: aureole MP I 340; —iast: encomiast HL I 185; —iar: familiar StrS I 75; —iel: Gabriel MP I 246, ib. 281; —iem: requiem RM I 128; —iod: period HL I 179, Tr II 260; —iot: chariot MP I 246, ib. 280; —iour: Saviour Tr II 248; Adjektivendung —y nach vokalischem Stammauslaut: shadowy J I 93, StrS I 96, RM I 104, HL I 196, ib. 221, MP I 364.

Für die Partizipialendung —ing gilt die eingangs erwähnte Regel, die durch folgendes Beispiel typisch veranschaulicht wird:

And beget glórying.

Neither aglorying without perfect love Tr II 310.

Beispiele für Synizese findet man bei R. in Überfülle. Man kann aber auch eine ganze Anzahl von Fällen belegen für Vollmessung am Versschluss:

continuing J I 92, forshadowings ib. 92, journeying HL I 223, Tr II 166, pitying Tr II 50, ib. 104, ib. 284, ib. 303, shadowings MP I 248, Tr II 229, sorrowing Tr II 134, 150, 259, 289, tarrying ib. 299, winnowings MP I 316.

Vollmessung im Versinnern kommt bei R. selten vor,

Because foreshadowing thy dread result Tr II 161.

Oh! shame and sorrowing on me.

And shame and sorrowing on thee HLep II 452.

§ 11.

Synklisis.

Von dieser metrischen Licenz macht R. häufig Gebrauch. Für die Kombination von many a sind folgende Fälle zu belegen: DV I 6, 12, 15; BP I 39, 62; J I 93; StrS I 98, 99; HL I 198 (2 mal); MP I 240, 316, 369; Tr II 81, 155, 203, 330, 389. many as MP I 369; many in Tr II 372.

Aber auch sonst ist der Typus ў + a häufig zu finden: z. B. body and J I 90, HL I 216, Tr II 390; glory and MP I 259: holy and Tr II 303; lady and HL I 181, Tr II 56, ib. 248, ib. 252; Lombardy and Tr II 248; Mammy and Tr II 193; Mary and Tr II 393; pity and HL I 202; ib. 223; Tr II 164, 209, 405, 408.

Typus ў + o: body of HL I 179, Tr II 157; body or Tr II 211, clearly of Tr II 376, glory of HL I 185, holy of MP I 338, Mercy of Tr II 463.

Typus ў + i: glory in MP I 339, glory is Tr II 328, lady in Tr II 207, lady is Tr II 142, many in Tr II 372, pity in Tr II 46.

Typus ў + e: body endures HL I 199.

Typus y + ai [i]: lady J Tr II 136.

Von den bisher zitierten Beispielen verdienen drei Fälle wegen der kühnen Verschleifung über eine Pause hinweg besondere Erwähnung:

And find the lady, and with the lady, Love Tr II 56.

That, Lady, lady, I said, destroy not quite ib. 136.

He was a giant of his body, and great ib. 390.

Bei den folgenden Beispielen kann auch Verschleifung angenommen werden (anstatt der Licenz der doppelten Senkung):

Love and the Lady Lagia, Guido and J Tr II 130.
And Arcidosso and Montegiovi mine Tr II 188.

Hiedurch wird Kroders Behauptung bestätigt, dass überflüssige Silben gern da begegnen, wo die Eigennamen schlecht in den Versrhythmus passen. Vgl. Kroder: ‚Shelley's Verskunst' p. 65.

Ausserdem tritt hier vielleicht noch italienischer Einfluss hinzu.

Die vokalische Verschleifung des Artikels kommt bei R. in den Originalwerken häufiger vor als in den metrischen Übersetzungen; daraus geht hervor, dass der Dichter diesen metrischen Behelf kaum als solchen empfunden hat. Dass R. die Verschleifung bald anwandte bald unterliess, beweisen die folgenden Verse, in denen beide Fälle beim gleichen Wort in nächster Umgebung zu finden sind:

And the eyes, which fain would see, may not endure
She is so pleasant in the | eyes of men Tr II 74.
I' the almonry, the | almoner BP I 60.

Wegen der übergrossen Anzahl von Belegen für die Verschleifung des Artikels begnügen wir uns damit, nur die ‚phonetisch anfechtbaren' Fälle aufzuzählen:

o'the hills LC I 19, ib. 31; i'the hanging BP I 40; i'the hearts HL I 205; the hatefulness J I 85; the hay market ib. 87; the holy spirit Tr II 388.

Wir sehen, auch bei R. finden wir Kroders Behauptung bestätigt, dass ungenaue Schreibungen wie i'the air in der englischen Literatur durchgängig zu beobachten sind. Vgl. Kroder p. 22. Ich möchte diese Erscheinung mit Paul Verrier Apokope nennen, wie ich auch die in diesem Abschnitt besprochenen Erscheinungen, die Kroder, Löwe und Klug Synizesen heissen, mit dem Ausdruck Synklisis bezeichne; unter Synizesen verstehe ich nur Verschleifungen bezw. Zu-

sammenziehungen in ein- und demselben Wort. 'Welches Durcheinander auf dem Felde metrischer Terminologie.' (Kroder p. 23.)

Zusammenziehungen mit to sind ziemlich selten anzutreffen:

a) vor dem Infinitiv:

Folgende 5 Fälle sind zu konstatieren:

But not to have cared or ken'd MP I 275.
To have brought true birth of Song to be MP I 334.
And to have won hearts to poesy ib.
To have loved and been beloved again ib.
To have Heaven perfected Tr II 165.

b) vor dem Nomen Pronomen oder unbestimmten Artikel:

Hier kann man nur 3 sichere Fälle konstatieren:

Who spares no to end what he began J I 85.
So this winged hour is dropt to us from above HL I 186.
Master Bertuccio, you are called to account Tr II 361.

Das folgende Beispiel ist nahezu sicher:

As únto a stream we will step down MP I 234.

Andere Fälle von Synklisis mit auslautendem o-laut sind:

shadow of: HL I 178, 195, 223, 225; MP I 344, 355; Tr II 278. arrow of Tr II 211. sorrow of MP I 363.

Bemerkenswert ist endlich noch folgender Fall:

Is now a shaken shadow intolerable HL I 225.

Zu dem von Schipper p. 104 zitierten Vers aus Wyatt liesse sich aus R. folgende Parallele zitieren;

Doth yield, he is pacified Tr. II 323.

Bei den folgenden Beispielen ist man im Zweifel, ob Verschleifung oder nicht doch besser die Licenz der doppelten Senkung anzunehmen ist:

Let no man ask thee of any thing MP I 334.
Let no man awe thee of any height ib.

§ 12.

Tonlose r-haltige Silben.

Im Versinnern haben wir meistens Verschleifung zu konstatieren, während an der Versschlussstelle Vollmessung das Normale ist.

Diese Hauptregel wird durch folgende zwei Verse trefflich illustriert:

O wandering water ever whispëring StrS I 95.

Thou water, O thou whispering wandërer ib.

Absolute Synkopierung ist nur einmal anzutreffen; sie ist graphisch durch Apostrophierung angedeutet:

Lady, by thine attemp'rance . . .

Which I do keep for remembrance Tr. II 302.

Lausche bringt auf 5 Seiten eine Unzahl von Belegen für Verschleifung im Versinnern. Da diese Erscheinung nach Schipper p. 105 absolut nicht befremdend ist, hätte der Autor besser daran getan, die selteneren Vollmessungen anzuführen.

Zunächst wollen wir die Belege für Vollmessung im Versinnern betrachten. Wenn wir die hier zugrunde liegenden prosodischen Verhältnisse richtig verstehen wollen, müssen wir auf zweierlei achten: Erstens kommt die Lage des metrischen Akzentes auf dem betreffenden Wort in Betracht, und zweitens müssen wir uns stets fragen, ob wir es mit drei- oder viersilbigen Wörtern zu tun haben, deren Akzent auf der ersten Silbe ruht. Folgende Liste enthält nur Wörter mit proparoxytonaler Betonung:

1. Präsenspartizipien auf —ər —ing:

considering Tr II 291, entering BP I 54, gathering Tr II 97, outmeasuring MP I 256.

2. Substantiva:

centuries MP I 271, emperor Tr II 246, misery ib. 505, mystery MP I 242, ib. 246.

3. Adjektiva:

amorous Tr II 209, ib. 321, dangerous Tr II 114, seperate HL I 196.

4. Eigennamen:

Catherine MP I 349, Nazareth ib. 353, Zachary ib. 355.

Die sonst ganz unbetonte vollgemessene Silbe muss den metrischen Akzent tragen:

Mystery: God, man's life, born into man MP I 348.

Mystery: Catherine the bride of Christ ib. 349.

Uttering, 'Grace, a little season, grace! Tr II 171.

Wollte man in diesen Versen Verschleifung und ‚initial truncation' annehmen, so würde man R.'s metrische Technik verkennen; denn derartige wenn auch nicht dynamische, so doch metrische Akzentlagen findet man bei dem Dichter öfters. Erwähnenswert ist noch der Fall, wo die metrische Akzentlage ein und desselben Wortes in nächster Umgebung wechselt:

Everywhere in leaf, (ähnlich HLep II 456, ib. 458)

And everywhere makes people laugh and play Tr II 277.

To A'nterós its fireless lip shall plight . . .

That lamp within Antéros shadowy shrine HL I 221.

Das zweite Beispiel unterscheidet sich natürlich vom ersten dadurch, dass in beiden Fällen Vollmessung vorhanden ist.

Aus der übergrossen Anzahl von Belegen für Vollmessung am Versende genüge es, das Substantivum memory zu zitieren:

StrS I 95, HL I 195, MP I 241, 284, 298, 336; Tr II 50, 85, 171, 320.

Bisher war nur von Wörtern mit proparoxytonaler Betonung die Rede. Im Englischen kommen aber auch — es sei der terminus gestattet! — ‚Properoparoxytona' vor.

Die Rückausnahme zur eingangs erwähnten Hauptregel, die Kroder p. 25 aus Shelley zitiert — Or sweeping the hard floor, or ministering — kann nunmehr erklärt werden: Meine Untersuchungen bei R. haben nämlich ergeben, dass Verschleifung am Versende nur bei den von mir so genannten ‚Properoparoxytonis' vorkommt. Hierfür lassen sich in R.'s Werken 6 Belege finden, die ich in extenso zitieren will:

This harp still makes my name its voluntary HL I 181.

Shall wrest a bond from night's inveteracy ib. 198.
Ah! wherefore did the Olympian consistory MP I 360.
Thy lady friends and maidens ministering Tr II 117.
A pious voluntary ib. 122.
And lift mine eyes to the great consistory ib. 217.

Schliesslich wird durch obiges Gesetz auch die Akzentlage des vollgemessenen ‚Properoparoxytonons' im Versinnern erklärt:

Hell, Púrgatóry, Paradise DV I 14.

§ 13.

Tonlose l- und n-haltige Wörter.

I. l-haltige Nachsilben:

Auch hier hat die im vorhergegangenen Abschnitt besprochene Regel Gültigkeit.

1. Adjektiva auf —ble:

a) Properoxytona:

Verschleifung ist die Norm: visible StrS I 100, HL I 182, MP I 272, Tr II 171; debatable HL I 183, irreversible MP I 338, terrible Tr II 102.

Vollmessung am Versschluss: inscrutable BP I 52, invisible StrS I 100, visible Tr II 173 u. a. m.

Vollmessung im Versinnern kommt bei R. nur zweimal vor:

And by instinct in effable decree HL I 216.
When you can find some plausible pretence Tr II 378.

b) sog. Properoparoxytona:

Hier ist Vollmessung das Normale:

miserable Tr II 90, 156, 330. Andere Adjektiva auf —ble: StrS I 82, HL I 178, ib. 217, ib. 223; MP I 285, 303; Tr II 154, 155.

Verschleifung im Versschluss: abominable HL I 219, impenetrable MP I 339, incomparable J I 83, inseparable MP I 377.

Verschleifung im Versinnern ist nur einmal zu belegen:

Of some inexorable supremacy HL I 221.

2. Adjektiva auf —lous:

Auch hier ist die Verschleifung die Norm:

emulous HL I 191, marvellous Tr II 283, ib. 386, perilous HL I 222, Tr II 267, populous HL I 220, tremulous HL I 195, ib. 199, MP I 315.

Vollmessung im Versinnern ist nur zweimal anzutreffen:

Who makes the air all tremulous with light Tr II 119.
And all things perilous, so well prepar'd ib. 212.

3. Adjektiva auf —late:

delicate ist verschleift: HL I 184, ib. 191, Tr II 304; vollgemessen am Versschluss: Tr II 311.

Folgende Beispiele für Vollmessung sind wegen ihrer metrischen Akzentlage beachtenswert:

Delicate harlot! On thy throne MP I 270.
Delicate song of mine Tr II 282.

Folgende Fälle sind nicht auffällig, da es sich hier um ‚Properoparoxytona' handelt.

But délitately sighs in musk J I 93.
The strength of man and woman's delicacy Tr II 161

Die anderen hieher gehörigen Adjektiva (absolute u. ä) werden analog behandelt.

II. Die nasalhaltigen Nachsilben:

1. Ausser im Versschlusse zur Erzielung eines Reimes (vgl. infinite HL I 209, MP I 351) sind die hierher gehörigen Adjektiva nur verschleift anzutreffen;

poisonous LC I 25, cavernous HL I 176, dominant HL I 224, ib. 361, luminous HL I 191, consonant ib. 179, culminant ib. 195, ominous ib. 221, infinite ib. 205, 208, magnanimous Tr II 155, multitudinous Tr II 417 u. a.

Besondere Beachtung erheischen die Adjektiva auf —nate: Meist sind dieselben verschleift: z. B. passionate LC I 25, StrS I 101, HL I 182, ib. 192, ib. 201; importunate HL I 200.

Vollmessung ist ausser an Versendsilben (z. B. passionate Tr II 137) dreimal im Versinnern anzutreffen:

Only a passionate fierce love BP I 47.

O Lord of all compassionate control HL I 181.
Beneath thine eyes compassionate control Tr II 86.

2. Substantiva auf —ny und —my:

Das bei Shelley meist verschleifte agony kommt ausser im Versschluss (Vgl. DV I 3, BP I 60, Tr II 149, 158, 312, 405) 2 mal vollgemessen vor:

So feeble with the agony of tears Tr II 65.
With agonies of soul and grievous heats ib. 152.

Verschleifung ist mir nur éinmal begegnet:

The pyre is piled. What agony's crown attained MP I 355.

enemy ist vollgemessen im Versschluss: (DV I 12, MP I 335, Tr. II 133, 215, 330) und im Versinnern:

Unto mine enemy I needs must pray Tr II 47.
My second enemy, thrice armed in guile ib. 157.

Auch sonst ist im Versinnern nur Vollmessung anzutreffen: harmony DV I 14, progeny MP I 338, company Tr II 229, ib. 335; ferner noch countenance Tr II 139, ib. 356, ib. 392. Letzteres Substantiv ist éinmal verschleift und zwar in unmittelbarer Nähe einer Vollmessung dieses Wortes:

That love in heart hates love in countenance.
In countenance oft the heart is evident Tr II 317.

Verschleifung kommt ausserdem nur bei dem Eigennamen Antony zweimal vor:

Fulvia, Mark Antony's shameless wife with show
Great skirts of time ere she and Antony hid I 340.

Folgendes Beispiel ist wegen der Lage des metrischen Akzentes auf infinite noch nachzutragen:

Infinite imminent Eternity MP I 344.

III. Adjektiva der Endungen —i—less und —i—ful.

Hier trifft genau zu, was Kroder bei Shelley konstatiert. Verschleifung von —i —less ist das Normale: pitiless StrS I 99, Tr II 109, 161; bodiless StrS I 100, HL I 177. Vollmessung liegt vor in:

Merciless judgment and without appeal Tr II 38.
What time the pitiless and bitter dwarf ib. 387.

Bei den Adjektiven auf —i —ful ist meist Vollmessung anzutreffen:

beautiful Tr II 154, 173, 175, 279, 336, 359, 368, 418; pitiful ib. 210.

Folgende Verse sind mit Taktumstellung im ersten Fuss zu lesen:

Beàutiful Beatrice, whom thou didst sing Tr II 228.
Pìtiful Mother, partner of our birth ib. 306.
Plèntiful orchards too and fertile fields ib. 385.

Verschleifung dieser Endung kommt 5mal vor:

Her pitiful heart, so prone to ache J I 90.
Nay, pitiful Love, nay, loving Pity! Well HL I 195.
Wonderfully out of the beautiful form Tr II 80.
Weep, pitiful Song of mine, upon thy way ib. 81.
Under her summer-green the beautiful lady ib. 114.

Anmerkung. Dass in den vorhergegangenen Abschnitten noch lange nicht alle Verbindungen, die Verschleifung zulassen, erschöpfend beschrieben wurden, leuchtet ein, wenn wir die von Lausche p. 14 f. gegebene Liste mit in Betracht ziehen. So wären z. B. die zahlreichen Partizipien analog gladdening zu behandeln, wovon Kroder nicht Notiz genommen hat. Doch hier heisst's *μηδὲν ἀγάν*; denn nach Schipper p. 107 darf man mit der Theorie der Verschleifung nicht zu weit gehen, sondern soll lieber die Licenz der doppelten Senkung annehmen, wenn die mittlere Silbe als volltönend bezeichnet werden muss.

§ 14.

Verschleifung zweier dicht aufeinander folgender Wörter.

Löwe und Klug taten gut daran, auf den von Kroder gänzlich ausser acht gelassenen § 44 bei Schipper hinzuweisen. Auch bei R. lassen sich für diese metrische Erscheinung Belege finden:

Who plagued me, summer and winter, many a year Tr II 203.
This is a creature of God till now unknown ib. 55.

Meines Erachtens darf auch noch in folgenden Versen Verschleifung konstatiert werden:

To the dim light and the large circle of shade Tr II 113.
Even as the riddle is read, so must it be ib. 139.

Zusatz: Was die th-haltigen Wörter betrifft, so haben wir nach Schipper p. 112 Synkopierung des e anzunehmen:

Then cried I: Mother of many malisons HL I 195.

Among their wives they are nice brothers-in-law Tr II 220.

§ 15.

Diphthong (bezw. langer Vokal) + kurzer Vokal.

I. Typus power (au + ə):

Die bei R. vorkommenden Fälle gestatten kein sicheres Urteil: Vollmessung und Verschleifung scheinen zu wechseln:

The pottar's power over the clay J I 88.

Ere he wed you, flower of mine RM I 103.

In diesem jambischen Viertakter ist Fehlen des Auftaktes (‚initial truncation') anzunehmen.

In folgenden Fällen läge allerdings Verschleifung des Artikels mit dem folgenden Wort nahe:

From Troy still towered to the unreddened sky MP I 358.

The embowered throstle's urgent wood-notes soar ib. 364.

Zur Erzielung eines Reimes wird der metrische Akzent auf die sonst unbetonte vollgemessene Silbe geworfen:

To blessed Mary's rose-bower (: prefer) RM I 134.

Es muss jedoch bemerkt werden, dass dieser überaus mangelhafte Reim in ‚Rose Mary' zu finden ist, einer Ballade, in welcher mehr derartig dynamisch mangelhafte Reime vorkommen ‚with an effect which is rather fantastic than pleasing'. Die ‚inequalities of workmanship', von denen Knight p. 154 spricht, beziehen sich in erster Linie auf das Metrum. Auch Saintsbury erwähnt p. 311 R.'s ‚less elaborate ballad measures'.

II. Typus prayer und voyage (ä bezw. oi + ə):

prayer kommt nur verschleift vor: z. B. LC I 23, ib. 29, ib. 32, BP I 37, ib. 40, ib. 65, StrS I 77 u. a. m. royal ist vollgemessen: Tr II 345.

Rhythmisch interessant ist folgendes Beispiel:

Voyaging in those straits Tr II 290.

III. Typus violet (ai + Vokal):

Meine summarischen Untersuchungen haben ergeben, dass hier Vollmessung häufiger vorkommt als Verschleifung.

Verschleift sind hyacinth HL I 192, phials ib. 222, diamond J I 92, MP I 341, Tr II 265.

Beispiele für Vollmessung im Versinnern:

dial BP I 50, StrS I 100, diamond Tr II 283, Dian ib. 345, giant MS I 273, lions Tr II 330, science MP I 336, triumph Tr II 310, 311, 347; viol MP I 345, violence Tr II 212.

IV. Typus real und poesy (ī bezw. ou + Vokal):

real ist meist verschleift: Tr II 213, ib. 253 really HL I 212, Tr II 360.

Für Vollmessung ist mir nur ein Beleg gegenwärtig:

Her cherished home of rest is real love Tr II 332.

howbeit Tr II 347 und albeit ib. 164 sind verschleift, auch dais*) reimend mit pace DV I 3 und das später zu erwähnende cruel reimend mit full Tr II 321, wobei zu bemerken ist, dass bei diesen Wörtern nicht von einem Diphthong die Rede sein kann.

Poet, poesy ist stets vollgemessen, ebenso shallower HL I 185.

V. Typus ruin (ū + Vokal):

Diese Lautgruppe ist bei R. meist vollgemessen: ruin PB I 55, HL I 185, MP I 359 ruinous ib. 304.

Rhythmisch interessant ist:

Rùin seems rest and shade Tr II 319.

Vollmessung von cruel liegt vor: Tr II 38, 126, 133, 159, 174, 248, 325, cruelty ib. 38, 83.

Nur ein einziges Mal kann man Verschleifung belegen:

How ruinous Chance makes havoc of his life Tr II 160.

Unsicher, weil in jamb. anapäst. Rhythmus vorkommend, sind folgende Beispiele:

ruining HLep II 435, ruinous ib., ruin ib. 439 cruel ib. 458.

*) dais war ursprünglich einsilbig: discum>deis (dais); die Zerdehnung in der jetzigen englischen Aussprache ist eigentlich töricht.

Zusatz 1. Der Eigenname Beatrice kommt nur vollgemessen vor: DV I 1 (2 mal), Tr II 81, 93, 123, 177, 228.

Rhythmisch interessant sind:

Bèatrice is gone up into high Heaven Tr II 80.

Beatrice gave him wings of boundless reach ib. 407.

Bertha Broadfoot, Bèatrice, Alice ib. 461.

Zusatz 2. Verschleiftes being kommt bei R. ungefähr doppelt so häufig vor als vollgemessenes:

Belege für verschleiftes being:

DV I 14, 16; LC I 18, 23; BP I 44, 62; HL 190, 191, 211, 212, 219; MP I 245, 339; Tr II 37, 46, 118, 121, 131, 156 (2 mal), 158, 162, 181, 183, 216, 253, 256 (2 mal), 266 (2 mal), 272, 275, 278, 279, 285, 291 (2 mal), 294, 304, 313, 358, 361, 363, 370, 383, 389, 462.

Belege für vollgemessenes being:

BP I 46, 52; HL I 194, MP I 244, 252, 258, 261, 262, 354; Tr II 75, 122, 124, 149, 166, 276, 278, 303, 224, 390 (2 mal), 392, HLep II 433, 459.

Für die übrigen Partizipien mit paroxytonaler Betonung beträgt die Anzahl der Verschleifungen 5 bis 6 %.

Beispiele für Verschleifung sind:

going DV I 18, Tr II 245, 255, 396; saying DV I 6, MP I 305, 259, 264; crying Tr II 325, trying ib. 397.

Hier muss ich Till entgegentreten, der glaubt, anstatt Verschleifung doppelte Senkung annehmen zu dürfen; denn dann gäbe es wahrlich wenig korrekte Verse.

Dem von Kroder p. 32 zitierten Vers Shelley's könnten wir eine ganze Anzahl analog gebauter an die Seite stellen, die sämtlich in R.'s metrischen Übersetzungen vorkommen.

Zum Schluss vergleiche man noch die Struktur und den Rhythmus folgender Verse:

Saying: Wóe's me, who am full of woes Tr II 259.

Sàying, Look hére! look here! delightedly ib. 396.

Zusatz 3. Behandlung des Wortes ‚spirit'. Bei unserem R. lassen sich 85 % volle Messungen konstatieren. Vergleichsweise zitiere ich Kroders Angaben; dieser Autor

fand bei Wordsworth 80—90%, bei Shelley 95%, bei Tennyson 70% volle Messungen. Klug findet bei Browning spirit meist verschleift vor; Löwe will bei Kipling keinen Fall von verschleiftem spirit entdeckt haben.

Bei R. kommt spirit 11 mal verschleift vor: StrS I 98, HL I 180, ib. 191, MP I 286, ib. 315, Tr II 69, 82, 162, 356, 367 (2 mal). Hiebei ist zu bemerken, dass Fälle, die im jamb. anapästischen Rhythmus vorkommen, als unsicher nicht in Betracht gezogen wurden.

Es kommt auch wechselnde Behandlung in nächster Umgebung vor:

A spirit is born who lifts apart . . .
Whose winds and spirits worship her MP I 315.
And from the living spirit of love that stands . . .
And loose my spirit's bands StrS I 98.

§ 16.

v-haltige Silben.

I. Typus heaven:

Ausser einigen Fällen, die kein ganz sicheres Urteil zulassen, wie RM I 128, Tr II 165, ib. 166, ib. 189, findet man im Gegensatz zu Kroders Beobachtung auf p. 33, dass diese Lautgruppe meist vollgemessen ist:

That she hath gone to Heaven suddenly Tr II 79.
Hindered me from the Heaven-road ib. 229.
The magnificent heaven-crown HLep 452.
Help, Heaven, help and favour her L 22.
With seven squires to his bannerole RM I 108.

Nach Schipper p. 111 und Kaluza p. 261 haben wir heaven auch dann zweisilbig zu lesen, wenn es im Versausgang steht:

z. B. MP I 232, 245, 320, 332; Tr II 39, 55, 80, 105 u. a. m.

II. Typus even:

Auch bei R. ist Vollmessung das Gewöhnliche, wenn es sich um das Substantiv oder Adjektiv handelt. Adverbial gebraucht kommt even meist verschleift vor, mag es in der

Arsis oder Thesis stehen (z. B. SH I 70, StrS I 81, Tr II 372 u. a. m.).

In folgenden Versen ist Vollmessung des adverbial gebrauchten even anzutreffen:

To urge her chariot! — even thus the Soul HL I 224.
Wisdom or even memory MP I 298.
Can this be even she my heart holds dear Tr II 99.
Hart-hounds, hare-hounds, and blood-hounds even so
Tr II 333.
Who doest bear with me even now HLep II 430.

Eventime ist natürlich auch vollgemessen: DV I 7. Desgleichen das adjektivische even:

Of a white even colour without stain Tr II 371.

Graphische Andeutung der Verschleifung kommt auch bei R. nur in seinen frühesten Dichtungen vor, nämlich in den metrischen Übersetzungen aus dem Italienischen und im Henry the Leper: e'en Tr II 330, HLep II 447, 455. Ausserdem weist die metrisch nicht tadellose Ballade ‚Rose Mary' einen Fall von apostrophiertem e'en auf.

III. Typus ever und over.

Zusammenziehung von never, ever, over kommt bei R. oft vor:

soe'er: BP I 40, HL I 227, MP I 349; ne'er J I 86, Tr II 119, 276, HLep II 428, 436; ne'ertheless Tr II 38; whene'er ib. 81; where'er ib. 111, 377; whichsoe'er ib. 156; wheresoe'er ib. 227, 333; whosoe'er ib. 353; whate'er ib. 376 und 377.

An zwei Stellen ist die Kontraktion graphisch nicht angedeutet:

Can day from darkness ever again take flight MP I 363.
Ever as she walks she hath a sober grace Tr II 266.

Einmal wird e'er zur Erzielung eines unschönen Reimes mit wanderer verwendet:

In heavy exile have turned wanderer,
Far distant from the purest joy which e'er Tr II 109.

Verwendung von o'er im Versinnern: DV I 1, 4, 12 (2mal); LC I 30; Tr II 97, 173, 202, 333; L 32. Desgleichen in Kompositis: DV I 51; Tr II 269, 356 (2mal) u. a. m.

Die Verwendung von o'er im Reim zeugt von einer gewissen Unreife der Verstechnik; sie ist demnach auch nur in den metrischen Übersetzungen anzutreffen, nämlich:

Tr II 167, 278, 326, 356, 408; HLep II 420, 451, 458.

Schliesslich verdient noch Beachtung ein Fall wechselnder Behandlung von ever bezw. never in zwei dicht aufeinander folgenden Versen:

If ne'er in rings it had been dress'd
Nor ever by a glove concealed! J I 86.

§ 17.
Wortverkürzungen.

Die an dieser Stelle zu zitierenden Verschleifungen der Umgangssprache sind natürlich viel häufiger in Dichtungen leichteren Genres wie Balladen zu finden als in Sonetten, die meist lyrische Ergüsse enthalten. So treten dieselben massenhaft in Stratton Water auf, einer Ballade, die sich ganz besonders durch ‚naïve humour', wie Knight p. 120 sagt, auszeichnet; andererseits findet man im House of Life kaum eine derartige Wortkürzung, ganz konform dem Gegenstand, den die Sonette behandeln. Nach Horn p. 95 enthalten nämlich R.'s Sonette gewisse intellektuelle und lebensphilosophische Grundempfindungen des Dichters: wir haben es mit Gedankenlyrik zu tun.

Beispiele für Wortverkürzungen:

's = is: LC I 26, BP I 52, MP I 274 (2mal), Tr II 55, 91, 188 (2mal), 196, 227, 250 u. a.

's = has: MP I 277 (5mal), Tr II 192 (3mal).

't = it: es würde zu weit führen, alle Belege zu zitieren. Folgende Kombinationen sind anzutreffen: 't is, 't was, 't were, in't, do't, in to't u. a. m.

'm = am: LC I 26, Tr II 184, 189, 196, 200.

're = are: J I 84, Tr II 205 (3mal), 249.

'rt = art: HL I 178, Tr II 220.
've = have: BP I 65, J I 86, MP I 276, ib. 327 (2mal), Tr II 96, 107, 194, 197, 200, 345; L 26.
'll = will: LC I 18, BP I 53, MP I 276 (2mal), 285, 304, 356; Tr II 96, 180, 184, 190, 197 u. a.
'lt = wilt: MB I 249, Tr II 44, 101.
'd = would: DV I 4, LC I 22, BP I 46, MP I 275; Tr II 184, 188, 195 (9mal).
'dst = wouldst Tr II 147.
don't: Tr II 193, 200, 340, 362.
can't: Tr II 193, 362.
shan't: Tr II 396. won't ib. 90, 192. mayn't ib. 194.

In den metrischen Übersetzungen hat es R. in einigen Fällen unterlassen, die Wortkürzung graphisch durch Apostrophierung anzudeuten:

He seemed like one who is full of joy, and had Tr II 34.
And mourns, may it please you for his heart's relief ib. 61.
The lovely lady who is in Heaven crowned ib. 166.
Since when thou art walking at my side alway ib. 251.
And now I have newly found a gentleman ib. 342.

Was die konsonantischen Verschleifungen betrifft, so gebührt zweifelsohne Kroder das Verdienst, diese Theorie im Gegensatz zu der von Schipper und anderen Metrikern angenommenen Licenz der doppelten Senkung besonders betont und eben dadurch viele anscheinend regellos gebauten Verse vor übereilter Kritik bewahrt zu haben.

Hierher gehört eine grosse Anzahl von Beispielen; auch unser Dichter bemüht sich, die konsonantische Verschleifung durch eine Art Stenographie, wie Kroder sich treffend ausdrückt, anzudeuten:

Belege für den Typus i'the core:
LC I 26, BP I 40, 41 (2mal), MP I 235, 249 (2mal), 351, 354; Tr II 168, 194, 197, 293, 333, 346, 356.

Analog findet man auch o'your:
O it's the swans o'your bonny lake MP I 274 (2mal).

Es gibt aber auch Fälle, wo graphische Andeutung nicht vorhanden ist; man kann auch dann Verschleifung annehmen:

z. B. When to the sword, with the thing I knew BP I 59.
Whom thou now know'st to the marrow, as I do Tr II 388.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass durch Kroders Theorie von der konsonantischen Verschleifung auch das Problem des bei neuenglischen Dichtern ziemlich häufig vorkommenden doppelten Auftaktes eine befriedigende Lösung findet.

§ 18.

Aphäresen.

Man kann die Beobachtung machen, dass Aphäresen gewaltsamer Art nur in den Balladen, im ‚Henry the Leper' und in den metrischen Übersetzungen aus dem Italienischen vorkommen, während dieselben in lyrischen Ergüssen und tiefsinnig philosophisch durchdachten Sonetten ganz und gar fehlen.

Der Dichter macht von dieser metrischen Licenz besonders bei Präpositionen Gebrauch:

'gainst = against: StrS I 96, Tr II 308, HLep II 423.
'mid = amid: BP I 58, StrS I 98, SH I 62, WS I 148, MP I 240, HL I 209.
'mong = among: KT I 148.
'fore = before: Tr II 205.
'neath = beneath: DV I 5, BP I 63, TH I 72, MP I 363, Tr II 101, 165 u. a.
'twixt = betwixt: DV I 15, BP I 49, ib. 50, MP I 241, ib. 334, Tr. II 90, 112, 352 u. a.

Aphäresen kommen bei folgenden Verben vor:

'gan = began Tr II 159; 'ginn'st = beginn'st Tr II 408; 'reft = bereft KJ I 170; 'wildering = bewildering Tr II 67; 'scape = escape Tr II 386, HLep II 438; 'stablished = established MP I 269; 'tiring (chamber) = retiring BP I 35.

Ausser bei dem praedikativen Adjektiv 'ware = aware BM I 105, WS I 146, HL I 212, Tr II 66, HLep II 441

kommen Aphäresen noch bei folgenden Substantiven vor. Diese ziemlich auffälligen Kürzungen sollen in extenso aufgeführt werden:

Bound by some spell, I know not at whose 'hest Tr II 222.
His name that all his 'hests*) are law to me ib. 341.
His 'vantage, hover'd stout in heart and mien ib. 415.
Of gallant 'haviour a beautiful wreath HLep II 421.

Zur Zeit Shakspere's waren Kürzungen wie die letztere keineswegs befremdend:

z. B. Nor the dejected haviour of the visage, Hamlet I, 2, 81.

Wenn nun bei modernenglischen Dichtern wie Shelley und Browning keine derartige Aphäresen gefunden werden konnten, so können wir vielleicht vermuten, dass R. solche Kürzungen bei Shakspere entdeckt hat, wie er auch sonst stets bestrebt war, die ‚Form Shakspere's mit dem Geiste Dante's zu vermählen.'

§ 19.
Zerdehnungen.

Wir haben es im folgenden mit einer metrischen Erscheinung zu tun, die in einer ziemlich gewaltsamen Manipulation besteht und somit nur im äussersten Notfalle vom Dichter zur Vervollständigung seines Verses angewandt werden sollte. Meine diesbezüglichen Untersuchungen können in drei Kategorien geordnet werden.

I. Zerdehnung r-haltiger Wörter:

Ausser einigen zweifelhaften Fällen ist diese Art der Zerdehnung nur einmal bei R. anzutreffen:

The next strokes that the óarś struck MP I 278.

Es kann auch nicht verwundern, wenn wir noch einige Beispiele dieser Zerdehnung am Versende zu konstatieren haben, wobei zu bemerken ist, dass auch die unter Typus power zitierten Fälle hierher gehören.

To blessed Mary's rose-bowèr RM I 134.
Now, when it flówerèth Tr II 277.

*) hest ist übrigens uralt: ae hæs.

Even hither: and since Heaven requírèth Tr II 55.
And, out of love, that he desírèth ib. 310.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass der Typus fire und hour zweimal in Gedichten mit lauter ‚feminine endings' vorkommt und zwar am Versende (LC I 26 und MP I 367), woraus klar hervorgeht, dass R. zweisilbige Messung und Aussprache der Lautfolge a i ə bezw. a u ə für das Normale und Natürliche hält. Somit wird Kroders Annahme, dass man Gruppen wie — ower an und für sich einsilbig lesen sollte, endgiltig unhaltbar. Aus diesem Grunde ist auch die Theorie der Zerdehnung r-haltiger Wörter anfechtbar.

II. In dieser Kategorie sind drei auffallende Zerdehnungen zu zitieren, welche auch der Herausgeber W. M. Rossetti durch die Setzung eines Tremas im Druck angedeutet hat.

From eyes of too much puïssance*) was shed Tr II 125.
And lithelier limbed than ounce or lëopard ib. 342.
She took her humble creäture KT I 159.

Sollten wir hier eine Spur von R.'s italienischer Abstammung finden? Er, der ‚three quarters of an Italian by blood' war, kann zu derartigen Zerdehnungen leicht durch die italienische Aussprache der betreffenden Wörter veranlasst worden sein. Wie dem auch sein mag, soviel ist sicher, dass R. das Englische mit einem leicht romanischen Akzent sprach, eine Tatsache, die später noch öfters zur Sprache kommen wird.

III. Zerdehnung zweisilbiger Wörter durch Einschieben eines anaptykischen Vokals.

Dass diese bei Shakspere so häufig vorkommende metrische Licenz auch bei englischen Dichtern der neueren Zeit anzutreffen ist, wurde von Schipper nicht berücksichtigt. Kroder gebührt das Verdienst, auf diese Tatsache zum ersten Mal hingewiesen zu haben (Vgl. Kroder: p. 45).

Während Klug bei Browning nur einen einzigen Fall

*) puissance ist übrigens ganz normal so im Englischen.

entdeckt hat, lassen sich für R.'s Eigengebrauch 7 sichere Fälle konstatieren:

a) Lautgruppe s + Nasal:

Upon his father's business (: press) MP I 245.

b) Lautgruppe v + n*):

In the wood's moan at evening (: cling) ib. 283.
Morning or evening (: therein) Tr II 246.

c) Lautgruppe b + l:

Gives me full oft a fear that trémb(ə)lèth (: Death) Tr II 83.
So that I asked, What ails thee tríf(ə)lèr (: hair) ib. 107.
I do commend my soul, thus trémb(ə)ling (: sing) ib. 150.
Thus to be always trémb(ə)ling (: thing) ib. 260.

Mit Recht hat hier W. M. Rossetti graphische Andeutung im Druck unterlassen; denn in den meisten Fällen führt dieselbe nur zu einem ‚mechanical style of reading, instead of trusting to the taste of the reader'. Vgl. Parsons' English Versification p. 24. Übrigens ist das Urteil über Fälle wie die obigen nicht so schwierig, als Klug p. 38 vermutet.

Im Versinnern kommt wohl diese Erscheinung kaum vor: In Versen wie

Low drooped trembling Rose Mary RM I 114

müssen wir zweifelsohne Fehlen des Auftaktes annehmen.

Zum Schlusse sei es mir gestattet, auf die Tatsache hinzuweisen, dass die soeben beschriebenen Zerdehnungen, die meines Erachtens recht unschön und unpoetisch wirken, nur in den R.'s frühester Schaffensperiode angehörigen Dichtungen, besonders in seinen 1845—49 entstandenen metrischen Übersetzungen aus dem Italienischen vorkommen, und dass sich R. in späteren Jahren von dieser tadelnswerten metrischen Licenz**) gänzlich emanzipiert hat.

---

*) Vom neuenglischen Standpunkt aus betrachtet; sprachhistorisch liegt dies allerdings ganz anders.

**) Ziemlich häufig ist sie bei den Elisabethanern.

Ergebnisse.

Aus den vorhergegangenen Untersuchungen zur Prosodie Rossetti's ergibt sich folgende Tatsache als wesentliches Charakteristikum:

Unter den Dichtern des 19. Jahrhunderts macht Rossetti einen sehr ausgiebigen Gebrauch von Vollmessung solcher Silben, welche in prosaischer Rede schon längst verstummt sind und nach Schipper nur als metrischer Notbehelf vorkommen; und zwar finden wir derartige Vollmessungen nicht nur in der Thesis, sondern auch — und das ist das Aussergewöhnliche — in der Arsis, sehr häufig am Versende zur Erzielung eines Reimes, aber auch oft genug im Versinnern angewandt.

Eine Anzahl dieser Vollmessungen sind als archaistische Formen aufzufassen z. B. lovè's, Präteritum clothèd u. a., übrigens sind Archaismen auch sonst noch oft anzutreffen, z. B. bounden, betwixen, attemperance, eke etc. Sehr oft kommt es ferner vor, dass ungewöhnliche Vollmessungen in den ersten Takt des Verses zu stehen kommen und dann mit Taktumstellung zu lesen sind. Andererseits macht aber auch Rossetti von Verschleifungen aller Art — die konsonantische nicht ausgeschlossen! — vielfach Gebrauch. Wenn wir endlich noch den Umstand in Betracht ziehen, dass bei Rossetti sehr viele Fälle wechselnden Gebrauches von Verschleifung und Vollmessung in nächster Umgebung zu finden sind, so sind wir sicher zur Behauptung berechtigt, dass der Dichter bestrebt ist, seine Verse vor Monotonie zu bewahren. Vergleichen wir endlich Rossetti's Prosodie mit derjenigen Shelley's und Browning's, so können wir konstatieren, dass ersterer unserem Dichter vielfach gleicht, während letzterer ein viel sorgfältigerer Silbenmesser ist.

Abgesehen von diesen charakteristischen Merkmalen dürfen wir aber auch unseren Untersuchungen zufolge von einer gewissen Entwicklung der R.'schen Prosodie sprechen. Allerdings ist es nicht recht möglich, aus R.'s frühesten Werken (Lenore und Henry the Leper) sichere Schlüsse zu ziehen: diese beiden metrischen Übersetzungen sind nämlich

in einem vierhebigen Versmass abgefasst, das nach Luick p. 40 auch im Neuenglischen vorkommt und von den gleichtaktigen Metren strikt zu scheiden ist. Aber die ungefähr um die gleiche Zeit verfassten metrischen Übersetzungen aus dem Italienischen, die die Hälfte von R.'s dichterischer Produktion ausmachen und den ganzen zweiten Band der ‚Collected Works' ausfüllen, unterscheiden sich von des Dichters Originalwerken durch eine etwas laxere Silbenmessung; was übrigens die letzteren betrifft, so ist in prosodischer Beziehung das ‚House of Life' über balladenartige Dichtungen zu stellen. Bei dieser Kritik werden wir durch verschiedene Kriterien — verse tests — wesentlich unterstützt, wovon einige hier erwähnt werden sollen.

1. Vollmessung der in Prosa verstummten Verbalendung —est findet man im Bd. II viermal so oft als im Bd. I.

2. Gebrauch der Verbalendung —eth anstatt —s kommt im Bd. II sechsmal so oft als im Bd. I vor.

3. Wortkürzungen der Umgangssprache sind besonders im Bd. II massenhaft anzutreffen; desgleichen die Verwendung von o'er im Reim.

4. Aphäresen gewaltsamer Art und auffallende Zerdehnungen sind lediglich im Bd. II zu finden.

5. Graphische Andeutung durch Apostrophierung (e'en, ta'en, fall'n, thro') kann nur im Bd. II belegt werden.

Kapitel II.

Versstruktur.

Wortbetonung.

‚There cannot be in a maker a fowler fault, than to falsifie his accent to serve his cadence, or by untrue orthographie to wrench his words to help his rime.' Vgl. Puttenham, Arte of English Poesie 1589 (Arber ed.; pag. 94).

Wollten wir diesen Ausspruch mit aller Strenge bei der Kritik von R.'s Metrik und Reimtechnik zur Anwendung

bringen, wahrlich wir müssten bei ihm eine laxe Befolgung des Hauptgesetzes der Metrik, der Übereinstimmung des Wortakzents mit dem metrischen Akzent besonders in Bezug auf seine Reimtechnik konstatieren. Hier müssen wir vielmehr in Betracht ziehen, dass R. kein ‚purebred Englishman' war und infolgedessen nicht wie die anderen Musensöhne Englands beurteilt werden darf. Unser Dichter konnte seine italienische Abstammung nicht verleugnen. Wenn er auch anerkanntermassen ‚the most vernacular English' schrieb, so darf es uns keineswegs verwundern, wenn er im Gegensatz zur expiratorischen Betonung der Germanen zur musikalischen romanischen Wortbetonung hinneigte. In dieser Behauptung sehe ich mich durch Benson bestärkt, der pag. 93f seiner R.-Biographie folgendes mitteilt: ‚We are told that in Rossetti's reading there was an insistence on the rhythm, and a prolonged tension of the rhyme-sounds, which was very noticeable.'

Mit Berücksichtigung der soeben konstatierten Tatsache soll im folgenden von der Wortbetonung bei R. die Rede sein, und zwar gemäss dem oben zitierten Ausspruche Puttenhams zunächst von der Wortbetonung bei R. im allgemeinen, dann in Bezug auf des Dichters Reimtechnik.

§ 20.

I. Über die Wortbetonung bei R. im allgemeinen:

Abweichungen von der regelmässigen Prosabetonung sind sehr oft nur scheinbar; d. h. die Wirkung des metrischen Akzents wird in vielen Fällen durch schwebende Betonung oder auch Taktumstellung gemildert bezw. ganz verändert.

Als mehr oder weniger auffällige dürften folgende zu bezeichnen sein:

a) Substantiv:

1. Ausser am Versende kommt travail einmal mit romanischer Betonung im Versinnern vor:

And let my heart within travail and moan Tr II 37.

Sonst findet man stets die Betonung trávail: WS I 142, KT I 160, Tr II 407.

2. aspect kommt einmal mit der ungewöhnlichen Betonung aspéct*) vor:

And for that thine aspect gives sign thereof Tr II 208.

3. Paris ist einmal mit der aussergewöhnlichen Betonung París anzutreffen:

That I could furnish forth Paris and Rome Tr II 307.**)

Sonst ist nur die geläufige Betonung zu finden:

For if I held fair Paris town in fee Tr II 341.

4. Camelopard [kæməlopaad] kommt auch bei R. mit volkstümlicher Betonung und Schreibung vor:

And like a cameleopard high i' the loins Tr II 360.

5. Anteros kommt in der unregelmässigen Betonung Antéros vor:

That lamp within Anteros shadowy shrine HL I 221.

Daneben findet man auch gewöhnliches Anteros:

To Anteros its fireless lip shall plight ib.

6. Für das Substantivum contour sind zwei Betonungsweisen zulässig, wovon die häufigere contúə zu sein scheint.

Bei R. finden wir die paroxytonale angewandt:

Even from its shadowed contour on the wall HL I 185.

b) Verba:

Folgende Verba tragen sozusagen den metrischen Akzent auf der ersten Silbe:

bécome Tr II 100, ib. 292; béget Tr II 310; béheld Tr II 101, ib. 387; rémain Tr II 103, ib. 265, ib. 369; rénounce Tr II 274.

contémplate, wofür zwei Betonungen zulässig sind, kommt in der angedeuteten Betonung vor: Tr II 228.

c) Adjektiva:

Anormale Betonung auf der ersten Silbe findet man bei: éxtreme MP I 256, ib. 264, Tr II 83; prófound ib. 84; rémote MP I 347; sérene Tr II 118 u. a. m. Noch bei Shakspere ist diese Art der Betonung keineswegs befremdend.

*) wie in Shakspere's Zeit.

**) Der Vers ist natürlich mit schwebender Betonung zu lesen.

d) Partikeln,

die bei R. paroxytonale Betonung aufweisen:

ágainst BP I 59, HL I 198, Tr II 155; áloft RM I 106; ámid Tr II 288; ámong DV I 3, HL I 184, ib., MP I 270, ib. 271, ib. 258, Tr II 74, 83, 155, 176, 336, 356; bécause MP I 259, Tr II 314, 276, 362; béfore Tr II 183; béhind MP I 258; bétween ib. 334, Tr II 159, ib. 411; bétwixt MP I 258; béyond Tr II 217, ib. 382; besonders úpon MP I 231, 241, 258, Tr II 65, 80, 83, 104, 170, 292, 344, HLep II 421.

In folgenden dicht aufeinander folgenden Versen hat because verschiedene metrische Betonung:

But bécause Man is parcelled out in men
To-day; becaúse, for any wrongful blow MP I 252.

Anmerkung. Natürlich hat das, was Löwe p. 14 f. für die Metrik Kipling's ausführt, auch für die Wortbetonung bei R. Gültigkeit.

§ 21.

II. Wortbetonung mit besonderer Berücksichtigung der Reimtechnik R.'s.

Nach Schipper p. 124 finden sich die abweichenden Betonungen namentlich im Reim, ‚als aus Reimnot oder Reimbequemlichkeit hervorgegangene Missbräuche'. Andererseits kann ich Alden nur zustimmen, wenn er p. 10 sagt: „These wrenched accents are characteristic of one phase of the so-called ‚pre-Raphaelite' poetry of the Victorian period." Auch dadurch findet R.'s anscheinend sehr laxe Reimtechnik eine gewisse Erklärung.

‚Untrue orthographie' findet man auch bei unserem Dichter. So schreibt er dem Reime zu Liebe pleasaunce (: glance) statt pleasance, chambère (: there) statt chamber und endlich Ave Marie (: thee) statt Mary. W. M. Rossetti gibt dem Leser hie und da Winke: er bestrebt sich nämlich, die schwebende Betonung dadurch anzudeuten, dass er auf die ganz unbetonte Silbe den Gravis setzt*): z. B. advènt

*) Die Andeutung ist jedoch nicht konsequent durchgeführt.

MP I 373, Tr II 213; pleasaùnce Tr II 67, ib. 275; visàge Tr II 117. Diese Betonungen kommen natürlich aus alten Romanzen u. dgl.

Ferner muss in sehr vielen Fällen der ‚neutral vowel ə' zur Erzielung eines Reimes mit irgend einem stark betonten Vokal dienen. Mit Recht hat Benson in seiner Rossettibiographie auf diese Tatsache aufmerksam gemacht, wenn er p. 93 bemerkt: ‚The one kind of rhyme which is extremely characteristic of Rossetti is a strong syllable associated in rhyme with a weak one.' Da Schipper die neueren Dichter in seinem Kapitel Wortbetonung gänzlich unberücksichtigt lässt, wird es von Interesse sein, besonders typische Beispiele aus R. zu zitieren. Abgesehen von den schon früher zitierten Reimen wie silences: these sind noch folgende als Curiosa zu notieren:

until: audible J I 94, heel: terrible HL I 281, water: bare J I 83, water: weir RM I 107, passover: year MP I 245, amorous: bows Tr II 108, diamond: round ib. 187, dull: wonderful HLep II 427; skull: horrible L 34; schliesslich broken: then Tr II 65, handmaiden: then ib. 150, maiden: Maine ib. 461 u. a. m.

Es soll hier konstatiert werden, dass derartige dynamisch mangelhafte Reime ca. 350 mal bei R. anzutreffen sind. Sie sind meist greulich vom neuenglischen Standpunkt aus, finden aber eine gewisse Entschuldigung und historische Erklärung in R.'s Anlehnung an alte Vorbilder. Jedenfalls kommen solche Fälle im Neuenglischen viel öfter vor als Kaluza p. 163 meint. Ob diese sensationellen Reime tatsächlich auch einen ‚pleasing contrast' bewirken können, scheint mir nur teilweise bejaht werden zu dürfen: gibt es doch eine grosse Anzahl darunter, ‚which cannot be defended on any grounds'. Soviel ist sicher, dass unser Dichter auch deswegen von Buchanan in seiner ‚Fleshly School of Poetry' verspottet wurde, wenn letzterer dichtete:

When winds do roar and rains do pour,
Hard is the life for the sailor:
He scarcely, as he reels, can tell,

The side-lights from the binnacle:
He looketh on the wild water. Vgl. Benson p. 94.

Was diese befremdende Akzentuierung sonst unbetonter Endsilben betrifft, glaubt Horn p. 86, dass R. hierin von Coleridge beeinflusst worden sei: er vergleicht zu diesem Zweck einige Verse aus dem ‚Ancient Mariner' mit solchen des R.'schen ‚White Ship'. Ob neben der stofflichen Beeinflussung auch eine formale vorliegt, kann durch Horns Angaben nicht genügend erwiesen werden. R. könnte in dieser Beziehung ebensogut Shelley oder Browning nachgeahmt haben. Wahrscheinlich ist R. durch Percy's Reliques beeinflusst worden. Wenn bei R. viel mehr dynamisch mangelhafte Reime als bei irgend einem neueren Dichter anzutreffen sind, so hat das, vielleicht auch darin seinen Grund, dass der Halbitaliener, die ihm angeborene romanische Artikulation gewissermassen auf das Englische übertrug.

§ 22.

Taktumstellung und schwebende Betonung.

Es handelt sich hier um einen Konflikt zwischen der normalen Prosabetonung und dem metrischen Akzent. Behält die Prosabetonung die Oberhand, so haben wir es mit Taktumstellung zu tun; andernfalls muss die von Schipper als tadelnswert bezeichnete metrische Licenz der schwebenden Betonung — hovering accent — angenommen werden. Kann selbst schwebende Betonung nicht über unschöne Klangwirkungen hinweghelfen, so müssen wir die Betonung als ‚wrenched' betrachten.

Würden wir die überaus häufige Anwendung dieser Licenzen bei R. in Abrede stellen, so würden wir R.'s Verstechnik total verkennen. Kroder hat jedoch mit Recht darauf hingewiesen, dass bei echten Dichtern diese Licenzen nicht als Nachlässigkeit sondern vielmehr in vielen Fällen als Kunstmittel zu bezeichnen sind. Gerade im Widerstreit zwischen Wort- und Versakzent liegt der Reiz des modernen Verses.

Aus den folgenden Beispielen, in denen der metrische Akzent mit dem Akut bezeichnet ist, wird zur Genüge zu ersehen sein, welchen Gebrauch R. von den erwähnten Licenzen macht:

Bows át the turn of thé white wrists DV I 5.
Flared á spent taper; ánd beneath that guest L 6 I 21.
And thé deep shuddered and thé moon shone WS I 143.
Of thé deep stair thou tread'st to thé dim shoal HL I 178.
On thé same day with thé first corn-poppý HL I 188.
How thé soul feels like á dried sheaf MP I 237.
A rémote sky, prolonged to thé sea's brim ib. 347.
And á snake's head strickén of suddenlý Tr II 263.

Wir sehen, dass R. den metrischen Akzent sehr häufig auf den bestimmten und unbestimmten Artikel sowie auf tonlose Partikeln legt.

Taktumstellung ist am häufigsten im ersten Takt zu finden; welch grosse Anzahl schwebender Betonungen im Reim vorkommt, geht aus der Tatsache hervor, dass die Partizipialendung —ing allein im Bd. I schon ca. 50 mal zur Erzielung eines Reimes mit einer betonten Silbe verwendet ist.*)

Die Lesung mit schwebender Betonung erheischen auch zusammengesetzte Substantiva wie die in den folgenden Versen vorkommenden:

Lies the Queèn-heart in sovereign over-throw HL I 180.
And when the night-vìgil was done DV I 11.
With her five hand-maidens, whose names MP I 235.
Im Versschluss: So faint in the sùn-shine StrS I 76.
Though we sail from the harbour at mìd-night WS I 139.
How large that thrush looks on the bare thòrn-tree MP I 341.

Wenn wir zum Schlusse das résumé aus unseren Untersuchungen ziehen, so müssen wir zugeben, dass sich R. ziemlich häufig auch unschöne metrische Akzentlagen gestattet hat.

z. B. A lánd without any order MP I 249.

Derartige Verse sind im Bänkelsängertone zu lesen!

*) Wohl in Nachahmung Chaucer's.

§ 23.

Cäsur und Enjambement.

Was diese metrischen Erscheinungen betrifft, so sollte man meines Erachtens nicht soviel Aufhebens hievon machen. Wenn auch nicht geleugnet werden kann, dass sowohl die Cäsur als auch das Enjambement brauchbare Kriterien für die Chronologie mittelenglischer und frühneuenglischer Dichterwerke bilden können, so muss man doch zugeben, dass die seitenlangen Untersuchungen über die erwähnten Erscheinungen bei neueren Dichtern zu keinen bedeutenden Resultaten geführt haben. Ich weiss wohl, dass das Enjambement für die Datierung der Shakspere'schen Stücke von Wichtigkeit ist; auch die epische Cäsur bildet gemäss neueren Forschungen ein nicht zu unterschätzendes Hilfsmittel für die Datierung der Lydgate'schen Werke.*) Andererseits muss ich jedoch gestehen, dass ich die ca. 25 Seiten umfassenden Untersuchungen Tills für mehr oder weniger wertlos halte. Somit kann ich Kroder nur zustimmen, wenn er die Cäsur den Popanz der Metriken nennt und betont, dass der neuenglische Dichter seine Gedanken keineswegs in den Käfig ein und desselben Verses einzusperren braucht. Im Gegenteil, der wahre echte Verskünstler wird die Cäsur schon aus ästhetischen Gründen nicht immer an der gleichen Stelle auftreten lassen, wie denn auch die ‚run-on-lines' bei ihm die Norm bilden werden.

Im folgenden beschränke ich mich darauf, die interessante, im Neuenglichen selten vorkommende epische Cäsur eingehender zu besprechen.

Nach Schipper p. 56 ist dieselbe bei Wordsworth, Shelley, R. Browning und Tennyson nachweisbar. Unsere Untersuchungen ermöglichen, ergänzend hinzuzufügen, dass auch bei Rossetti die epische Cäsur anzutreffen ist.

Folgende Fälle einer epischen Cäsur bei R. sind mehr oder weniger möglich:

*) Vgl. Reger H., Die epische Cäsur in der Chaucerschule. Dissertation München 1910.

Which when she stooped stooped with her, ‖ and when she rose LC I.
Soft as a peacock steps she, ‖ or as a stork Tr II 383.
'Tis visible silence, ‖ still as the hour-glass HL I 186.
The sun was gone now; ‖ the curled moon MP I 234.
Where my road turned and got behind me, ‖ and sent MP I 287.

Wenn Schipper allerdings soweit geht, dass er trotz augenfälliger Verschleifung über die Pause hinweg die Annahme einer epischen Cäsur vorzieht, so kann ich mich mit seinem Vorgehen nicht einverstanden erklären.

Folgende Fälle sind daher meines Erachtens nicht beweiskräftig:

While fast together, alive from the abyss HL I 201.
And on the other, and spake BP I 56.
That they look'd at each other and thought of death Tr II 65.
And grief is in the middle, and is call'd grace Tr II 328.
The wicked crying, Where shall I cover me ib. 325.

Was ferner die Enjambements betrifft, so sollte man meines Erachtens nur diejenigen sammeln, die wirklich als misstönend bezeichnet werden müssen. Für R.'s Eigengebrauch ist hier ein Fall zu erwähnen, der bei ihm sehr häufig vorkommt: Anstatt eines mehrsilbigen Wortes bildet ein einsilbiges Pronomen oder eine einsilbige Präposition das erste Glied des Enjambements und zugleich den Versschluss. Aus der ziemlich grossen Anzahl von Belegen genüge es, einige recht typische herauszugreifen:

Leaping about the place and laughing, I
Did almost chide her; whereupon she knelt LC I 25.
With love and fear to yield obedience, I
Might never half deserve Tr II 316.
Sat daily at our board, and in
Their speech were names of friend and kin BP I 64.
This notwithstanding, in
The fulness of the time 'tis come to pass MP I 258.

Weitere Belege: DV I 9, 11, 13, 14, 15; LC I 32; BP I 41, 46, 57, 58; WS I 144 HL I 212; MP I 344, 353; Tr II 98, 131, 300, 316, 362 u. a. m.

Besonders interessant ist folgendes Enjambement:

Time, an ill plant, had waxed
Apace. That year was finished. Dumb
And blind, life's wheel . . . BP I 63.

Die meisten Enjambements treten in dem in Blankversen geschriebenen ‚Trip to Paris and Belgium' auf, ganz im Einklang mit dem heiteren Ton der Dichtung. In den übrigen Blankversdichtungen bilden die run-on-lines die Mehrheit.

Den Schluss dieses Abschnittes soll noch die Besprechung des strophischen Enjambements bilden. Während nach Klug p. 63f Browning, der sonst so sorgfältige Verskünstler, sich einer ganzen Anzahl solcher Vergehen schuldig machte, können wir bei R. nur einige wenige Beispiele finden, die nur in den Dichtungen leichteren Genres anzutreffen sind, nämlich: got|just DV I 8; end|of ib. 14/15; suns|in ib. 15; hold all BP I 41; pride|said ib. 49; night to ib. 58; beast|the Tr II 415.

Ausserrhythmische Silben.

‚The general principle may be thus laid down, that one or two unaccented syllables preceding the initial accent, or following the final accent of the line, are non-essential to the rhythm, and may be added or omitted without changing the metre'. Mayor's English Metre p. 94.

Diesem Zitate gemäss besprechen wir zunächst

§ 24.

I. die überzähligen Silben:

1. Auftakt:

Mit Hilfe der Theorie von der Verschleifung lässt sich meist diese metrische Licenz umgehen:

I had been for nights in hiding, worn and sick LC I 19.
Thou hast done a foolish thing Tr II 245.

Who hast not a thousand ounces of thine own ib. 250.
I had rather make my bed in the sea-brine ib. 252.
She is fairer than a bud, or than a leaf ib. 283.
I am broken as a ship ib. 290.

In dem in daktylischem Versmass gedichteten ‚Song of the Bower' kommen 10 Verse vor, welche Auftakt aufweisen: z. B. Yet | something that sighs from him passes the door MP I 301.

Ein einziges Mal dürfte in demselben Gedichte doppelter Auftakt anzunehmen sein:

Out of || sight, beyond light, at what goal may we meet ib.

Wenn Saintsbury p. 312 aus diesem Grund dem Gedicht anapästisches Metrum unterschieben will, so ist sein Vorgehen schwerlich berechtigt; sind doch von den 40 Versen 30 in tadellosen Daktylen geschrieben. Vgl. auch Schipper II 2 p. 490.

Auch beim jambischen Fünftakter kommen Fälle vor, wo die überzählige Silbe nicht verschleift werden kann:

For July, in Siena, by the willow-tree Tr II 338.

2. Doppelte Senkung:

Diese Licenz muss angenommen werden, wenn Verschleifung im Versinnern absolut unmöglich ist. Dieselbe zeugt so recht von mangelhafter Verskunst des Dichters; bei R. kommt sie nur sehr selten vor:

As if a window had been opened in heaven LC I 21.
Whoso desires it, the beginning is grief Tr II 328.
To be an intricate mesh ib. 157.

3. Weiblicher Versschluss:

Abgesehen vom weiblichen Reim kommen weibliche Endungen in den Blankversdichtungen vor. Schipper gibt auf p. 361 aus ‚A Last Confession' 20 klingende Endungen

an; eine scheint hiebei diesem Metriker entgangen zu sein, nämlich:

I háve come úp here tóo; and whén this évening.
×

Da jedoch Schipper nur die Tauchnitzausgabe benutzte, liess er die drei anderen Blankversdichtungen R.'s gänzlich ausser acht, nämlich:

1. A Trip to Paris and Belgium.
2. A Virgin declares her Beauties (Übersetzung der Abhandlung des Francesco da Barberino Del Reggimento e dei Costumi delle Donne).
3. Extract from the ‚Dittamondo' by Fazio degli Uberti.

Folgende Liste soll R.'s Gebrauch illustrieren:

. . . father LC I 18, 25, 31, 33, 34 (2mal); . . . remember LC I 24, 25, 33; evening ib. 20; famine ib.; matters ib. 21; another ib.; blessing ib 30; little Tr II 371; savoured ib.; Richard ib. 388; together ib. 389; change to LC I 33. — . . . help me LC I 18; found her ib. 19; told me ib. 20; among them ib. 21; ask'd me ib. 24; loved her ib. 33.

Während wir bei Milton meist Partizipalendungen auf —ing antreffen, finden wir bei R. sehr häufig father und Wörter mit ähnlichen schwachen Endsilben sowie einsilbige Pronomina. Diese ‚feminine endings' figurieren in R.'s Blankversdichtungen mit 3%.

Wenn wir daneben noch in Betracht ziehen, dass bei R. die run-on-lines die Mehrheit bilden, so können wir konstatieren, dass R.'s Blankvers der sog. strengen Richtung angehört.

§ 25.

II. Fehlende Silben.

1. Das Fehlen des Auftaktes.

Diese metrische Erscheinung kommt nur in jambischen Viertaktern vor:

(×) Lów spake maiden Rose Mary RM I 105.
(×) Séated while time crumbles on J I 91.

(×) Twó for hope and will cast o'er MP I 238.
(×) Nórth and south, and east and west HLep.

Nach Schipper p. 41 muss man bei der Unterscheidung zwischen Fehlen des Auftaktes und schwebender Betonung sehr kritisch zu Werke gehen. Gewiss handeln wir im Sinne des Dichters, wenn wir in folgenden jambisch-anapästischen Versen Fehlen des Auftaktes annehmen:

Long the miles and many the hours Weary, lifeless, heavy as lead RM I.
Leaves and rain and the days of the year MP I 322.

Derartige Fälle sind so häufig anzutreffen, dass man glauben könnte, man hätte Verse fallender Bewegung vor sich. Demnach finden wir auch bei Rossetti Mayor's Behauptung bestätigt, der auf p. 65 seines ‚Handbook' bemerkt: ‚There are poems where the irregularity of stress is great enough to cause serious doubt as to the general character of the metre.'

2. Katalektische Verse:

Die bei R. vorkommenden trochäischen Verse sind sämtlich katalektisch:

z. B. Solemn grief yields earth to earth MP I 280.
Dreamworld lies forlorn of light ib. 288.

Anmerkung. Mehrere überzählige oder mehrere fehlende Silben wie bei Shelley kommen bei R. ebensowenig vor als Fehlen einer Silbe im Versinnern — internal truncation —, was uns wegen der geringen Produktivität des Dichters nicht verwundert. Nur in R.'s frühester Dichtung Lenore, einer metrischen Uebersetzung der bekannten Ballade von Bürger, dürfte ein derartiges Versehen zweimal zu konstatieren sein. Dem Gedichte liegt folgendes Schema zu Grunde: abcbddee. Wir finden
4 3 4 3 4

1. einen Dreiheber fälschlich für einen Vierheber:
The Empress and the king L 20 und
2. einen Vierheber fälschlich für einen Dreiheber:
Knows surely that he loves his child
Shall make thy tempered grief less wild L 22

Dieses Versehen wird man jedoch dem jugendlichen sechzehnjährigen Verskünstler gerne verzeihen, zumal da dieses Erstlingswerk, ‚the first translation of any sort of importance that R. ever undertook', an Klangmalerei alle anderen Uebersetzungen von Bürgers Lenore in Schatten stellt.

§ 26.

Summarischer Überblick über sämtliche bei Rossetti vorkommende Versarten.

Vorbemerkungen. Das der folgenden Übersicht zu grunde liegende Einteilungsprinzip beruht auf der jeweiligen Anzahl der Takte, und zwar werden unter A. nur Fälle zitiert werden, wo die betreffende Versart das alleinige Metrum bildet, während unter B. dargelegt werden soll, welche Kombinationen dieselbe mit anderen Versarten eingeht. Wenn nichts besonderes bemerkt ist, haben wir es stets mit jambischem Rhythmus zu tun.

I. Eintakter

kommen natürlich nur in Verbindung mit anderen Versarten vor:

1. To death, of his Lady abbaab + rabba + r (4 1 4 1) p. II 462
2. My Father's Close aBaC (3 1) . . . . . p. II 467

II. Zweitakter.

A. 1. Gedicht mit weibl. Endungen (jamb. anap.) p. I 26

2. Canzonetta abbcdefggcdehiihkkh mit lauter weibl. Endungen (2) . . . . . p. II 349

B. 1. Sister Helen aB ~ aaC ~ DD (4 2 4 2 3 4) (jamb. anap.) p. I 66

2. The Staff and Scrip ababb (4 2 4 2 3 4) . . . . . p. I 75

3. Wellington's Funeral aabbba (4 3 4 3 2) (katalekt. troch.) p. I 280

4. Love's Nocturn ababbab (2 4 2) (katalekt. troch.) p. I 288

5. Sudden Light ababa (4 2 4) . . . . . p. I 295

6. Troy Town aBaCaBC (3 4 2 5) (katalekt. troch.) . p. I 305

7. Alas so Long AbAbbACC (4 2 4 2) (jamb. anap.) . p. I 327

8. Canzone (ungleichstrophisch) (4 3 4 2 4) . . . . . p. II 303

9. Catch (mit einigen weibl. Ausgängen) . . p. II 394

10. Catch („ „ „ „) . . p. II 396

III. Dreitakter.

A. 1. The Cloud confines abbacccaDEDE (jambisch-anapästisch) . . . . ^{3} . . . p. I 317

2. Three Shadows abcdabcd . . . . . p. I 321

3. Parted Presence abbaabb^{3} (jamb. anap.) . p. I 324

4. Youth and Lordship (teils^{3} jamb. teils troch.) p. I 367

5. Ballata abccab || ddeffe (ungleichstrophisch) p. II 317

6. Scntenze aabbccdd^{3} . . . . . p. II 380

7. The Leaf aabcbcdccdceffe^{3} (jamb. anap.) . p. II 409

8. The Young Girl aaa || bcdcee^{3} . . . . . p. II 410

9. Canzonetta abcabcddc^{3} . . . . . p. II 280

10. „ ababccdeed^{3} . . . . . p. II 284

11. „ ababcddc^{3} . . . . . p. II 299

12. „ ababcdcdc^{3} . . . . . p. II 301

13. „ ababccdeed^{3} . . . . . p. II 354

B. 1. The Bride's Prelude abccc . . . . . p. I 35

2. Sister Helen aB$^{4\,2}$ ∼ aaC$^{4\,2}$ ∼ DD$^{3\,4}$ (jamb. anap.) p. I 66

3. The Staff and Scrip ababb$^{4\,3\,4\,3\,2}$ . . . . . p. I 75

4. The Stream's Secret abbaab$^{3\,4\,5\,4\,5\,3}$ . . . . . p. I 95

5. The King's Tragedy (ungleichstrophisch) (jambisch anapästisch) . p. I 148

6. Plighted Promise ababbab$^{4\,3\,5\,4\,3}$ . . . . . p. I 294

7. Sudden Light ababa . . . . . p. I 295

8. A New Year's^{3} Burden$^{4\,2\,5}$ ababCCC . . . . p. I 296

9. A Little While$^{4\,3\,4\,3}$ Abbacdcd$^{3\,5}$ . . . . . p. I 304

10. Sunset Wings abaab$^{4\,3}$ . . . . . p. I 316

11. Down Stream$^{5\,3\,5\,3}$ Abcbdede$^{4\,3\,4\,3\,4\,3\,4\,3}$ . . . . . p. I 319

12. Alas so Long AbAbbACC$^{4\,3\,4\,2\,4}$ (jamb. anap.) p. I 327

13. In somnia abbacdCD . . . . . p. I 328
14. Michael Scott's Wooing abbaba . . . . p. I 357
15. My Father's Close aBaC . . . . . p. II 467
16. Lenore abcbddee (jamb. anap.) L

IV. Viertakter.

A. 1. Dante at Verona abbacc . . . . . p. I 1
2. Jenny (paarweise gereimt) . . . . . p. I 83
3. Rose Mary aabbb (jamb. anap.) . . . . p. I 103
4. The White Ship (jamb. anap.) . . . . p. I 137
5. My Sister's Sleep abba . . . . . p. I 229
6. Autumn Song aabba . . . . . p. I 237
7. The Portrait ababccddc . . . . . p. I 240
8. Ave aabbcc . . . . . p. I 244
9. World's Worth abbcddceeea . . . . . p. I 250
10. The Sea-Limits abbacca . . . . . p. I 254
11. Near Brussels abbacca . . . . . p. I 262
12. Antwerp and Bruges abbaab . . . . . p. I 263
13. The Mirror abccba . . . . . p. I 272
14. A Young Fir-Wood abbabba . . . . . p. I 273
15. During Music abba . . . . . p. I 273
16. Penumbra aabbb . . . . . p. I 283
17. The Woodspurge aaaa . . . . . p. I 298
18. The Honeysuckle abbacca . . . . . p. I 298
19. The Song of the Bower AbAbcdcd (daktylisch) p. I 301
20. Love-Lily ababcdcd . . . . . p. I 315
21. A Death-Parting aBaaB (jamb. anap.) . . p. I 322

22. Spheral Change ababb^{4} . . . . . p. I 326
23. Chimes aabbaabb . . . . . p. I 330
24. Soothsay aabbcca$^{4\ 4\ 4\ 4}$ . . . . . p. I 334
25. Canzone abbaabcddcde^{4} . . . . . p. II 259
26. Winter (Ungleichstrophisch)^{4} . . . . . p. II 417
27. The Ballad of Dead Ladies ababbcbc || abab p. II 461
28. John of Tours aabbcc (katalekt. troch.)^{4} . p. II 465
29. Henry the Leper (paarweise gereimt) jambisch-anapästisch^{4} . . . . . p. II 420

B. Die hierher gehörigen Fälle findet man unter III. B.

V. Fünftakter

sind ausser in den Sonetten und Blankversdichtungen in folgenden Gedichten als alleiniges Metrum anzutreffen:

A. 1. The Orchard-Pit abaab^{5} . . . . . p. I 377
2. Memnosyne, Memory, on Burns p. I 362, 371, 378
3. Poem abbcaddcceecff^{5} . . . . . p. II 54
4. Canzone abcabccddeffegg^{5} . . . . . p. II 104
5. Ballata aba cd cdd ee^{5} . . . . . p. II 120
6. Canzone abcabccdcdee^{5} . . . . . p. II 159
7. Prolonged Sonnet abbaaccadedeffggg^{5} . . p. II 199
8. Ballata abba || abcabccddE^{5} . . . . . p. II 208
9. Canzone abbacddcefee^{5} . . . . . p. II 347
10. Ballata aa bcbccD^{5} . . . . . p. II 392
11. La Pia ababcbc^{5} . . . . . p. II 406
12. Aus Polidori abababcc^{5} . . . . . p. II 414
13. His Mother's Service to Our Lady ababbccdcd^{5} p. II 463
14. Lilith abab^{5} . . . . . p. II 469

B. Abgesehen von den unter III. B. zitierten Fällen sind Fünftakter mit Dreitaktern in den folgenden Dichtungen kombiniert:

1. Eine Art Sonett (ungleichstrophisch) . . p. II 36
2. „ „ „ „ „ . . p. II 38
3. Ditty abbacdecdeeffa . . . . . p. II 44
   5 5 3 5 3 5 5
4. Poem abcabcdeeffdgg . . . . . p. II 65
   5 3 5 3 5 5
5. Poem ababbccbdeedff . . . . . p. II 75
   5 3 5
6. Poem abcabccdeedeff (ungleichstroph.) . . p. II 79
   5 3 5
7. Poem abcabccdeedff . . . . . p. II 83
   5 3 5 3 5 5 3 3
8. Ballata AbbC ddeddffggC . . . . . p. II 100
   5 3 5 5 3 5 3 5 3 5
9. Canzone abcabccdedeff . . . . . p. II 101
   5 3 5 3 5 3 5 5
   Schlussstrophe ababacc
   3 5 3 5
10. Madrigal aabccbddbeebeeffegghhe . . . p. II 122
    5 3 5 3 5 3 5 3 5 5 3 5 3 5 3 5 3 5
11. Ballata abbaababbccA . . . . . p. II 124
    5 3 5 3
12. Ballata aabbccDeeffggD . . . . . p. II 132
    5 3 5 3
13. Ballata aBCdedeeBC . . . . . p. II 134
    5 3 5 5 3 5
14. Ballata aBBccBdedeeffggB . . . . . p. II 149
    5 3 5 3
15. Canzone abbcaddcceeff . . . . . p. II 151
    5 3 5 3 5 3 5
16. Canzone abbcaddcceeff . . . . . p. II 154
    5 3 5 3 5 3 5
17. Canzone abbcaddcceeff . . . . . p. II 156
    5 3 5 3 5 3 5
18. Canzone abcabccddeecff . . . . . p. II 164
    5 3 5 3 5
    Schlussstrophe abbacc
    5
19. Madrigal abcabcabcabcdede . . . . . p. II 168
    5 3 5 3 5 3 5 3 5 3
20. Canzone abcabccddefef . . .
    5 3 5 3 5 5 3 5 3 5
    Schlussstrophe abab . . . . . p. II 173
    5 3 5
21. Madrigal aabcbcddefefghghikik . . . . p. II 207
    5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5

22. Canzone abbcaddcceeffgg . . .
53 53535353 5
Schlussstrophe abba . . . . . p. II 212
535
23. Canzone abcabcdeed . . . . . p. II 255
53 5 35
24. Cantica abababbccd . . . . . p. II 258
5 35
25. Canzone ababcdcede . . . . . p. II 264
5353535
26. Canzone ababcdcede . . . . . p. II 267
5353535
27. Canzone abcabccddc . . . abba . . . . p. II 272
53 53 5 5
28. Canzone abcabcdeffgged . . . . . p. II 274
35 3 53535
29. Canzone abcabcddc . . . . . p. II 277
3535
30. Canzone abcabcddeffe . . . . . p. II 289
35 35 3
31. Canzone abcabcdeed . . . . . p. II 291
53 5353 5
32. Canzone abbacdeedccfgfhggh . . . . . p. II 293
3 5 35
33. Canzone abcabcddeeff . . . . . p. II 296
53 53 5353 5
Schlussstrophe abbccddeeffa
3535353535535
34. Dialogue abcdaefefddcggd (ungleichstroph.)
3 53 535 3 5
. . . abababbccddE . . . . . p. II 308
3535535 3 5
35. Canzone abcabcdeefdggf . . . . . p. II 310
53 53 53 535
36. Canzone abcabcdeefdggf . . . . . p. II 316
53 53 53 535
37. Canzone abcabcdefgdefg . . . . . p. II 321
53 53 5 3 5 35
38. Canzone abcabcddeeff . . . . . p. II 352
53 5353535
39. Canzone abcabccdeedc . . . . . p. II 356
53 5353 5
40. Canzone ababbccdeed . . . . . p. II 358
53 5
41. Sentenze abbc cdde effg etc. . . . . p. II 373
3535 3535 3535
42. Canzone abbcabbccdeecffgg . . . . . p. II 381
53 53 5
43. Ballata abaabccc . . . . . p. II 399
53 53 5
44. Ballata abbAcdcddeeA . . . . . p. II 400
35 535 35

VI. Siebentakter.

Dieses Metrum ist bei R. nur in seiner ‚resolved' oder ‚divided form' anzutreffen; d. h. es wird stets in einen Vier- und Dreitakter zerlegt (‚common metre' Typus).

1. The King's Tragedy abcbdb . . . (jamb. anap.) p. I 148
   4 3 4 3 4 3
2. The Blessed Damozel abcbdb . . . . . p. I 232
   4 3 4 3 4 3
3. The Card-Dealer abcbdb . . . . . p. I 248
   4 3 4 3 4 3
4. Stratton-Water abcb . . . . . p. I 274
   4 3 4 3
5. An old Song ended abcb (katalekt. Trochäen) p. I 300
   4 3 4 3
6. Fin di Maggio abcb . . . . . p. I 378
   4 3 4 3
7. Fragment Sibyl abcbdb . . . . . p. I 378
   4 3 4 3 4 3
8. Fragment ‚She bound her . . .' abcbdb . p. I 379
   4 3 4 3 4 3

In Verbindung mit Fünftaktern:

Dialogue abcbdbee . . . . . p. II 245
4 3 4 3 4 3 5

Anmerkung: Eine verschiedenartige Metren aufweisende Dichtung, die an die Kunst der Provenzalen in der Reimverschlingung erinnert, bilden die in die Ballade ‚Rose Mary' eingestreuten Beryl Songs (RM I 113, 124, 135). Beispiel:

ABCCAdd$_{ee}$daeed$_{ff}$ddagg$_{hh}$i$_{kk}$illl$_{mm}$aCCABA.

Ergebnisse.

Aus den Untersuchungen zur Versstruktur R.'s ergeben sich folgende Tatsachen:

Was die Wortbetonung bei Rossetti betrifft, so finden wir abgesehen von den bei den meisten neuenglischen Dichtern vorkommenden Unregelmässigkeiten sehr häufige Verstösse gegen das Gesetz der Metrik, demzufolge dynamisch mangelhafte Reime d. h. solche, deren Silben nicht analog betont sind, nicht zugelassen, sondern als unschön entschieden verworfen werden müssen. „The one kind of rhyme which is extremely characteristic of R. is a strong syllable associated

in rhyme with a weak one". Den Grund hiefür müssen wir in des Dichters Neigung zur romanischen, musikalischen Betonung der englischen Wörter erblicken.

Taktumstellungen kommen in grosser Anzahl vor; desgleichen kann man die Licenz der schwebenden Betonung nicht nur im Versschluss, sondern auch im Versinnern und im ersten Takt des Verses oft genug finden: R. verstand es, in den Rhythmus seiner Verse Abwechslung zu bringen. Während die Licenz der echten epischen Cäsur kaum anzutreffen ist, sind mehr oder weniger misstönende Enjambements in grösserer Anzahl zu finden, aber nur in balladenartigen Dichtungen leichteren Genres. Auch strophisches Enjambement ist einige Male zu konstatieren. Auftakt sowie Fehlen desselben kommt nur in Drei- und Viertaktern vor. Doppelte Senkung sowie mehrere überzählige bezw. fehlende Silben sind bei R. äusserst rar, ein Beweis für die Gleichmässigkeit makellosen Gusses. R.'s Blankvers weist 3 % ‚feminine endings' und mehr als 50 % Enjambements auf, gehört somit der strengen Richtung an. Die wenigen trochäischen Versarten sind durchweg katalektisch. Vergleichen wir endlich auch hier R. mit Shelley und Browning, so ist unser Dichter bezüglich des Versbaus mit Browning sorgfältiger als der impulsive Shelley.

Aus der Liste der R.'schen Versarten können wir folgendes résumé entnehmen:

Ein- und Zweitakter, die keine Kombination mit mehrtaktigen Versen eingehen, kommen sehr selten und zwar nur in den metrischen Übersetzungen vor. Der Dreitakter bildet in R.'s Originaldichtungen dreimal das alleinige Metrum; meistens verbindet sich derselbe jedoch mit anderen Versarten, besonders mit Vier- und Fünftaktern. Neben dem im Sonett und in der Blankversdichtung befindlichen Fünftakter kommt der Viertakter am häufigsten zur Anwendung. Die Kombination von Dreitaktern mit vier- oder fünftaktigen Metren ist als Charakteristikum der R.'schen Verstechnik zu bezeichnen. Der Septenar ist stets in einen Vier- und Dreitakter zerlegt.

Was den Rhythmus der Versarten betrifft, so kommen meistens rein jambische Verse vor. Freier gebaut sind die Verse mit jambisch-anapästischem Rhythmus; ziemlich regellose Vierheber sind nur in R.'s Jugendwerken (Lenore und Henry the Leper) zu finden. Das etwas langweilig wirkende trochäische Versmass scheint unserem Dichter ebensowenig sympathisch gewesen zu sein als der galoppähnliche Rhythmus des daktylischen Versmasses, welches er nur einmal, nämlich im ‚Song of the Bower' benützte.

Kapitel III.

Versschmuck.

Untersuchungen zum R.'schen Reim.

§ 27.

I. Geschlecht des Reimes.

Der weibliche Reim kommt in R.'s metrischen Übersetzungen viel häufiger als in seinen Originalwerken vor. Ausnahmslose Verwendung desselben ist nur in 3 Dichtungen zu konstatieren: in der Canzonetta II 301 und 349, ferner in dem Gedicht Bd. I 26 und in Eden Bower I 308. Ziemlich zahlreich ist der weibliche Reim anzutreffen in Lenore — R. ist vom Original beeinflusst, ohne sich an dasselbe zu klammern —, in den ‚Beryl-Songs' und im ‚Song of the Bower'. Den Effekt kann man stets als ‚grotesque' bezeichnen. Dass ausserdem weibliche Reime in den verschiedenen Dichtungen verstreut sind, oft mitten unter lauter männlichen auftauchen, wird aus folgender Liste zu ersehen sein:

In Bd. I: creature : nature, tended : defended KT 159, ever : endeavour : sever MP 325, feather : weather : together ib. 234, together : weather ib. 334.

In Bd. II: gather : other Tr 66, manna : Hosanna 67, mountains : fountains 174, Marry : agostari 246, Cavicciuoli :

holy 342, dawning : awning, weather : altogether 358, beginning : sinning 380, lady : steady, clatter : matter 394, grasshopper : stop her, thunder : wonder, shocks it : knocks it 397, holy : melancholy 418, way is : Thais, woman : no man : human, lilies : Alice 461.

Zusammenstellung von männlichen und verschleiftem weiblichen Reim ist bei R. 3mal anzutreffen, nämlich:
dais : pace DV I 5, dais : face WS I 147 und cruel : full Tr II 321.

Gleitende Reime sind bei R. nicht zu belegen.

II. Qualität des Reimes.

§ 28.

A. Übergute Reime.

1. Erweiterter Reim:

Derselbe kommt bei R. nur 2mal vor und zwar in den metrischen Übersetzungen:

it is : deformities Tr II 147, Messerin : therein ib. 360.

Er ist als ‚überreicher' Reim zu tadeln.

2. Binnenreim (middle oder internal rhyme).

a) Binnenreim im weiteren Sinne: Derselbe tritt meist als ‚sectional rhyme' auf:

In Bd. I: the breath of death RM 126, the night was light WS 139, her skies as her eyes WS 146, the lifted shifted steeps HL 216, taste and waste MP 306, grip and lip ib. 314, all still fall ib. 322, jeers and burning tears ib. 340.

In Bd. II: Beauty and duty Tr II 112 thee and me ib. 153, and worth, more than of earth ib. 181 stumbling, tumbling ib. 397. — Endlich in Lenore: slightly and lightly; tingles and jingles.

b) Binnenreim im engeren Sinn (leonine rhyme).

α) Ganz vereinzelt anzutreffen:

His host sought ways to make his days DV I 9.
So every girl knocks it, shakes and shocks it Tr II 397.

Ähnlich: bells . . . knells MP I 318, ever . . . endeavour ib. 325; trying . . . crying Tr II 397.

β) Ganze Schwärme von Binnenreimen in überaus kunstvoller und hübscher Anordnung sind in folgenden Dichtungen zu finden:

Penumbra I 283, Down Stream I 319, Youth and Lordship I 367, Lenore; Ballata II 132, Dialogue II 308.

In beiden letzteren Dichtungen befindet sich der äusserst wirkungsvolle Binnenreim am Ende jeder Strophe.

c) Die unter a) und b) erwähnten Arten von Binnenreimen gehen in den für R.'s Muse sehr charakteristischen Beryl-Songs (RM I 113, 124 und 135) Kombinationen ein.

§ 29.

B. Unbefriedigende Reime.

Es soll gleich hier einleitenderweise bemerkt werden, dass R. den Reim, diesen ‚jingling sound of like endings', wie ihn Milton verächtlich nannte, zwar sehr oft anwendet — er hat nur 3% reimlose Dichtungen aufzuweisen —, aber eine ebenso laxe Reimtechnik an den Tag legt wie z. B. Shelley, dessen Metrik er auch sonst nachzuahmen scheint.

Die für die englischen Dichter bindenden Reimgesetze lassen sich am besten nach Johnson p. 15 f. in folgenden 3 Leitsätzen zusammenfassen:

1. The vowel sounds of the rhyming syllables must be identical.

2. The consonant sounds which precede the vowel sounds must be different, and those which follow or close it must be identical.

3. Perfect or exact rhymes must couple the syllables on which the rhythmical accent falls.

R.'s Verstösse gegen obige Grundregeln sollen mit Hilfe der nachfolgenden Tabellen beleuchtet werden. Hiebei werden wir die Dissertation Bartlings zu Grund legen, dem das Verdienst gebührt, den Erforschern der neuenglischen Reimtechnik den Weg gezeigt zu haben. Um die Abhandlung nicht mit leeren Belegzahlen auszufüllen, nehme ich davon Abstand, dieselben in extenso zu zitieren; ich habe sämtliche Anomalien auch deshalb zusammengetragen, weil die

sich ergebenden Ziffern beweisen, dass sich R.'s mittelmässige Reimtechnik verbessert und ausgereift hat, wobei stets zu beachten ist, dass die metrischen Übersetzungen im Bd. II den Originalwerken im Bd. I an Umfang ungefähr gleichkommen.

a) Tabelle der vokalisch mangelhaften Reime.

Typus	Beispiel	Bd. I	Bd. II
ĭ : ii	him : seem	15*)	40
ŏ : ō	not : thought	11	24
ŭ : uu	good : rude	19	28
ei : aa	taste : last	1	2
ei : ō	taken : falcon	—	2
ei : ă	made : had	3	13
ei : ĕ	came : them	65	110
ei : ii	nature : creature	2	1
aa : ē	yard : fared	1	—
aa : ō	hard : reward	12	10
ŏ : ă	wand : spann'd	3	2
ii : əə	clear : her	12	15
ii : ĕ	beneath : breath	12	10
ii : ē	dear : hair	12	15
ai : oi	while : recoil	—	1
ai : ĭ	time : him	1	5
ŏ : ou	God : abode	15	25
ou : ō	load : abroad	—	3
ou : ŭ	foeman : woman	4	—
ou : uu	stown : soon	9	12
uu : ŏ	rood : God	1	1
au : ō	out : thought	—	3
au : ŏ	aloud : God	5	4
au : ou	now : blow	5	23
uu : ɐ	prove : love	14	30

*) Die Ziffern geben an, wie oft die betr. Anomalie im Bd. I bezw. Bd. II vorkommt.

Aus der vorhergehenden Tabelle ersehen wir, dass R. an fast allen üblichen Freiheiten der Dichter des 19. Jahrhunderts teilgenommen hat. Die folgende Tabelle wird jedoch lehren, dass er noch viel weiter als die meisten seiner Zeitgenossen ging. Von den zu erwähnenden Anomalien hat Bartling nicht Notiz genommen, zumal da R. in seiner Arbeit nicht figuriert.

Typus	Beispiel	Bd. I	Bd. II
ou : ɐ	home : come	43	39
o̯ : ɐ	cough : enough	38	53
ɔə : e̯ə	hér : there	13	11
ɔə : o̯	birth : forth	8	28
aa : o̯	pass : was	7	8
ŭ : ɐ	bush : hush	3	4
ă : aa	hast : fast	12	13
au : ɐ	vouch : touch	1	4
ă : ĕ	glad : said	—	5
ă : o̯	hath : wrath	—	2
uu : au	wound : found	—	5
uu : o̯	cure : before	—	4
ŭ : o̯	wolves : resolves	1	1
ĕ : ĭ	left : gift	5	4
ii : ai	believe : alive	1	1

Aber auch mit dieser Tabelle haben wir R.'s Freiheiten noch nicht erschöpfend behandelt. Es kommen nämlich noch folgende ganz vereinzelt anzutreffende sogen. ‚Laster' vor, allerdings nur in den metrischen Übersetzungen, wenn wir von einem Falle absehen.

Da diese Fälle sehr interessant sind, sollen sie in extenso zitiert werden:

gather : other Tr II 66; wolf : himself ib. 214; Yseult : unfelt 300; joyful : lawful 301; reward : prepar'd 309; breath : path 327; skins : panes 335; wonder : tinder Lenore 34; women : omen Beryl-Songs I 124.

Unter den vorhergehenden ca. 700 qualitativ mangelhaften Reimen befinden sich nur 40—45 % sog. Augenreime; die übrigen befriedigen weder Auge noch Ohr. Bei R. kommen ferner nicht nur doppelt unreine Reime vor, sondern sogar dreifach mangelhafte. Z. B.:

ou : uu : ɐ : ǫ̆ grove : move : love : of Tr II 229.

Zum Schlusse könnte vielleicht noch die Frage aufgeworfen werden, ob sich die offenbar grosse Mangelhaftigkeit der R.'schen Reimtechnik nicht auf irgend eine Weise erklären lässt. Es kämen hier etwa sprachhistorische, d. h. lautgeschichtliche Gründe oder Dialekteigentümlichkeiten in Betracht. Was die ersteren betrifft, so kommen bei R. manche historisch mehr oder weniger berechtigte Reime vor. Unter Dialekteigentümlichkeiten verstehe ich Reime wie süss : blies, die unsern Altmeister Goethe als Frankfurter, oder Reime wie Wünschen : Menschen, die Schiller als Schwaben kennzeichnen. Bei R. finden sich in seinen Dichtungen zwar Schottizismen (z. B. bonny in Stratton Water); aber einen Dialekt hat der Dichter nicht gesprochen. Die wenigen Schottizismen lernte er aus den alten Volksballaden kennen, die er nach Horn p. 59 intensiv studierte. Vielleicht ist auch hier R.'s mangelhafte Reimtechnik zum Teil auf seine italienische Abstammung zurückzuführen insofern, als unser Dichter, der wie Benson p. 7 berichtet, im elterlichen Hause stets italienisch sprach, an die verhältnismässig reinen Vokale dieser Sprache so gewöhnt war, dass ihm die eigenartig gefärbten oft diphthongischen Vokale der englischen Sprache nicht sozusagen zur zweiten Natur wurden. Aus diesem Grunde erschien R. vielleicht so mancher Reim weniger absonderlich als einem ‚purebred Englishman'. Hiemit soll jedoch nur eine Vermutung ausgesprochen werden. Eine letzte Möglichkeit, R.'s laxe Reimtechnik zu erklären, könnten wir darin erblicken, dass der Dichter absichtlich diesen oder jenen Reimvokal nuancierte, um gewisse künstlerische Effekte zu erzielen. Dass sich nämlich die Schattierungen unreiner Reime verwerten lassen, ist schon öfters behauptet worden, z. B. von W. Grimm, Kirchbach, Ehrenfeld, Newcomer u. a.

Besonders die Augenreime werden vielfach verteidigt. So sagt auch Lewis p. 127: ‚My ear is often perfectly satisfied by the riming of love : move'. Wir Nichtengländer können uns schwerlich mit solchen Reimen einverstanden erklären. Ich teile vielmehr die Ansicht des Franzosen Grammont, der einmal sagt: ‚Les vers sont essentiellement faits pour être entendus : leurs coupes, leur rhythme, leur musique, leur rime, tout ce qui les constitue est fait en vue de l'oreille. Lire des vers seulement des yeux est un contre-sens'.

Knight glaubt p. 154, dass dynamisch mangelhafte Reime — wie sie z. B. massenhaft in Rose Mary vorkommen — ‚a grace when sparingly employed' sind und auch auf Benson machen sie zuweilen den Eindruck eines ‚pleasing contrast'. Wenn auch zugegeben werden soll, dass diese Vermutungen berechtigt erscheinen, so müssen wir doch dem Endergebnisse der vorliegenden Untersuchungen beipflichten, denen zufolge genugsam erwiesen ist, dass R. zu den am wenigsten sorgfältigen neuenglischen Reimkünstlern gehört. Wenn Benson in seiner Biographie p. 93 bemerkt: ‚As a rule R.'s rhymes conform to ordinary rules', so dürfte sein Urteil als sehr nachsichtig zu bezeichnen sein.

b) Tabelle der konsonantisch mangelhaften Reime:

Typus	Beispiel	Bd. I	Bd. II
s : z	this : his	54	ca. 100
þ : ð	youth : smooth	11	10
f : v	stuff : thereof	3	13
t : d	height : ride	2	4

Ausserdem sollen hier noch einige Anomalien in extenso zitiert werden:

In Bd. I: along : one J I 93; ruin : undoing RM I 135; laughing : half in Ged. in LC I 26. — In Bd. II: evening : therein Tr II 246, seeking : medecine 315, beguilings : silence

349, barren : sharing 349, quivering : therein 405, throng : on 468; peace : heats Tr II 80, enclosed : knowst 280, delusive : music 302, corps : absorbs 417; attemp'rance : semblance : remembrance 302, urchin : portion 349, burdens : servants 349, wild bird : mild word 350, haste then : chasten 351, propitious : wish was 351.

Es muss darauf hingewiesen werden, dass sich unser Dichter auch hier weitgehende Freiheiten gestattete; in dieser Beziehung können wir R. nur an die Seite von Mrs. Browning stellen, in deren Dichtungen wir nach Parsons p. 45 folgende unreine Reime finden: fringes : inches, human : common, turret : chariot, angels : candles, conquer : anchor, vigil : eagle, glory : doorway, Goethe : beauty.

Mit Recht machen derartige Reime auf Lewis den Eindruck einer ‚slip-shod vulgarity'. Andererseits muss man aber auch bedenken, dass nahezu sämtliche oben zitierte Reime in den der frühesten Schaffensperiode angehörenden metrischen Übersetzungen vorkommen. Später hat sich der Dichter von diesen ‚blunders' fast gänzlich emanzipiert.

Bisher war nur die Rede von R.'s Verstössen gegen das Gesetz, demzufolge die dem Tonvokal folgenden Konsonanten vollkommen identisch sein müssen. Dass sich R. auch rührende oder reiche Reime gestattet hat, wird uns nicht verwundern. Wenn Klug in diesen reichen Reimen der Dichter nicht ein so grosses Versehen erkennen kann, so bezieht sich sein Urteil ganz besonders auf die zahllosen Fälle wie clad : glad. Dieselben sind nach Nichol p. 117 sogar als ‚fair rhymes' zu betrachten, ‚as the different letters before l distinguish the sound'. Alle analogen Beispiele sind meines Erachtens strikte von denjenigen Fällen zu scheiden, für welche Nichol's Bemerkung keine Geltung hat. Demnach sind Reime wie die folgenden zu tadeln:

confess'd : manifest HL I 195, annihilate : late ib. 199, decrees : increase MP I 281, prevail : travail Tr II 347 u. a. m.

Lewis, der diese Art von Reim fälschlich ‚identical rhyme' nennt, meint p. 127, dass dieselben besonders ‚common in Rossetti and Swinburne' sind; sie sind jedoch nach Kroder

und Klug ebenso häufig bei Shelley und Browning anzutreffen.

Anmerkung. Was R.'s Verwendung unbefriedigender Reime im Sonett betrifft, so habe ich die Beobachtung gemacht, dass der Dichter vokalische oder konsonantische Anomalien durch parallele oder gekreuzte Anordnung zu mildern sucht. Je ein Beispiel soll das illustrieren:

a b b a a b b a . . . down : clown : grown : strown Tr II 202.
Weitere Belege: Tr II 216, 221, 227, 314, 324, 360. —
a b b a a b b a . . . freight : fate : afraid : laid HL I 220.
Andere Beispiele: Tr II 331, ib. 337 u. a. m.

c) dynamisch mangelhafte Reime.

Hierüber wurde schon unter Wortbetonung ausführlich gehandelt, sodass hier nur noch einige wenige Zusätze angebracht sind.

Streng genommen müsste man den Reim —ў : ii (glory : sea), der bei R. allein im Bd. I ca. 140 mal vorkommt, sowohl als dynamisch als auch als quantitativ-vokalisch mangelhaft tadeln. Da aber nahezu jeder Dichter sich aus diesen Reimen kein Gewissen macht, so haben sie keine Kritik nötig. Weniger zulässig sind meines Erachtens Fälle, wo der volle Laut ai mit dem unbetonten —ў oder i in der Endsilbe reimen soll: ai : —ў z. B. arise : centuries Bd. I 15 mal, Bd. II 28 mal ai : ĭ z. B. suffice : service Bd. I 2 mal, Bd. II 7 mal.

§ 30.

III. Teilung des Reimes.

Diese von Butler, Swift und Byron (im Don Juan) so oft zu humoristischen Zwecken angewandte Licenz kommt bei R. nur in Dichtungen leichteren Genres vor, nämlich in: Ged. I 26, The Ballad of Dead Ladies II 461, The Song of the Bower I 301, Eden Bower I 308, Catch II 396 und ganz besonders in den Beryl-Songs RM I 113, 124 und 135 und in der Canzonetta II 349.

Sämtliche Fälle sollen hier angeführt werden: passes : glass is I 26, taught her : daughter I 113, fee her : seer ib.,

highway : my way I 302, no man : woman I 309, grass-hopper : stop her II 396, way is : Thais II 461, woman : no man ib., rejoices : choice is 349, lady : play'd ye ib., thought on : forgotten 350, profit : of it ib., propitious : wish was 351, beg you : ague ib., glances : man sees ib., haste then : chasten ib., delightful : sight full ib., lady : May day ib.

Besonders unschön wirkt die Reimbrechung auch noch in folgenden Fällen:

foot : into't BP I 36, hint : in't ib. 47, root : do it Tr II 253, he's : promises ib 362, pastime : last I'am (doppelt zerrissen!)

Aus dieser Liste geht hervor, dass R. von der besprochenen Licenz öfters Gebrauch macht.

§ 31.

IV. Gleiche Reimgruppen.

Diese Erscheinung*), auf die Kroder mit Recht aufmerksam gemacht hat, ist von Klug übergangen worden. Es handelt sich um eine Licenz, die bei R. hie und da anzutreffen ist. So ist der diphthongische Laut ‚ou' im Sonett ‚The Portrait' I 181 10mal zu finden; nur im Sextett kommt der i-Laut vor. Ferner kommt in ‚Plighted Promise' I 294 in der ganzen dritten Strophe nur der ai-Laut als Reimvokal vor; dazu kommt noch, dass sich der folgende Konsonant nur durch den Stimmton unterscheidet.

Wird ein einziger Endreim ohne Unterbrechung durch ein längeres Gedicht geführt, so artet dies in tändelnde Künstelei und Spielerei aus. In ‚The Lady's Lament' kommt der Reim ǭə 36 mal vor. Oder hat der Dichter diese Wiederholung absichtlich gewählt, um den Klagen der lady besonderen Nachdruck zu verleihen? Ich meine dieses Gedicht ist ebenso ‚inappropriate' als R.'s Beryl-Songs, über die Benson p. 106 folgendermassen urteilt: ‚They are curiously wrought, rhapsodical, irregular songs, with fantastic rhymes,

*) Vgl. auch Johnson pag. 111.

and were better away'. Wenn Jiriczek auf pag. 279 seiner hochinteressanten Anthologie meint, dass R. jede Künstelei und leere Ornamentik absolut vermieden hat, so müssen wir unter Hinweis auf obige Dichtungen seine Behauptung in gewissem Sinne etwas einschränken.

§ 32.

V. Identischer Reim.

Derselbe kommt bei R. nur in Gedichten leichteren Genres, jedoch wie die meisten Licenzen nie in den Originalsonetten vor. Einige Beispiele! me : =, them : =, him : =, Ged. I 26; dream : = BP I 39, blood : = SH I 67, forgive : = ib. 71, said : = StrS I 75, door : floor : floor : door MP I 239, god : = ib. 268, me : = 275, pass : = 291; death : = Tr II 154, joy : = ib. 169, thee : = ib. 175, truth : = 318, her : = HLep II 450.

Ziemlich häufigen Gebrauch macht R. vom Echoreim, der in folgenden Fällen besonders schön wirkt:

In der ersten Zeile jeder Strophe des ‚Song of the Bower' kommt ‚bower' im ganzen Gedicht 5 mal vor, ebenso ‚desire' in der 4. Zeile jeder Strophe des ‚Troy Town' im ganzen 14 mal.

Weitere Beispiele sind zu finden: MP I 324, 308, 327, 333; Tr II 100, u. a. m.

Untersuchungen zur Alliteration.

Obwohl dieses Kunstmittel von Chaucer und Shakspere, vielleicht den grössten Dichtern, welche die Engländer ihr Eigen nennen, gelegentlich in den bekannten Versen ‚I can not geste ran rum ruf by letter' bezw. ‚The preyful princess pierced and pricked a pretty pleasing pricket' verspottet wurde, kommt die Alliteration nicht nur in ihren eigenen Werken, sondern ganz besonders bei den Dichtern der neueren Zeit zur Anwendung. Mit Recht behauptet Saintsbury p. 541: ‚In the second and third divisions of 19th century poetry it became increasingly prominent.'

Ausser den grundlegenden Untersuchungen von Zeuner und Seitz liegen Spezialarbeiten über folgende dem 19. Jahrhundert angehörigen Dichter vor: Walter Scott, Shelley, Tennyson, R. Browning und Longfellow; zu diesen Dichtern darf man ferner auch Byron, Th. Moore, Coleridge, Wordsworth, Swinburne und unseren Rossetti rechnen. Welchen Gebrauch letzterer von der Alliteration macht, soll im folgenden dargelegt werden. Aus einer Unsumme von Beispielen genüge es, einige besonders typische Belege herauszugreifen.

§ 33.

I. Grammatisch-logische Alliteration.

a) Parallelstellung bedeutungsähnlicher oder gegensätzlicher Wörter sowie Verbindung des Adjektivs mit dem dazugehörigen Substantiv:

bear and bury RM I 104, breast and brain ib. 114, bolt and bar KT I 162, brow and breast ib. 165, bind and bend MP I 311, the blithe birds ib. 312, the bent brows ib. 358; clangour and clouds RM I 126, kiss and call ib. 118, kirk and castle MP I 227, cared or ken'd ib. 279, cool and kind ib. 319, clasp and kiss ib. 352, crushed and crowded L 21, crushed and crost ib. 23; jeer and jar J I 83; dusk and dun RM I 111, the dim dumb waste ib. 127; the soft sweet face ib. 133, fast and fain KT I 168, ditties and dirges HL I 209, frail fugitive days HL I 225, a deep dim wood MP I 241, dumb and dim ib. 251, dirt and din ib. 273, force and faith ib. 292, form and feature ib. 308, form and face ib. 326, the friend or foe ib. 379; green growths BP I 54, gift and grace StScr I 80, gleams and glooms HL I 186, gather and garner ib., grieved and grey HL I 195, the girdling golden bar HL I 196, heaven and hell DV I 2, hard heart StScr I 80, a honeyed heavy heart MP I 330, the yearning years ib; musk and myrrh StScr I 75, lazy laughing languid J I 83, moor and moss RM I 106; lore and love KT I 149, lip and listen MP I 306; power and pride KT I 151, pity or pardon MP I 311, a presage and a promise ib. 362; rest and wrath MP I 254; servant and singer

DV I 1, sacred song ib. 3, swoops and smites ib. 4, sight and sounds Ged. I 20, seek and summon BP I 43, sick and sore SH I 67, tithe and toll RM I 108, secret sin ib. 113, sorrow and sin ib. 127, surge and swell WS I 142, smoking smouldering KT I 169, sing and say ib. 170, smiles and sighs HL I 182, sighs and silences ib. 183, sky and sea ib. 215, a silly silver fish MP I 287, shape or shade ib. 290, thorns and thistles ib. 313, sail and soar ib. 316, sweet sad soul ib. 333, the sea and salt ib. 347, thy sweet self ib. 373, sad and slight, sway and swing; travail and treasure ib. 314; wooed and won StrS 99, wax and wane RM I 130, woods and waters MP I 309 u. a. m.

b) Genetivverbindungen, präpositionale Zusammenstellungen, logische Verbindung des Verbs mit Objekt oder Subjekt.

bubble's ball RM I 104, the bell booms KT I 172, the budding bough HL I 195, the bonny bee MP I 330, Black Bless ib. 379, the churn of the choking ship WS I 141, clamour on the coast BP I 65, the clot clung RM I 121, cling close HL I 205, fond of fun J I 88, face of fate KT I 160, flakes of flame HL I 203, flecked with foam MP I 319, to flake thy flesh ib. 347, a hilt of horn LC I 18, glows with glory HL I 191, our horse's hoofs MP I 276, my heart's behest ib. 305, my heart's hope ib. 310, she lifts her lips SH I 72, look to those lips MP I 377, a moment's monument HL I 176, listen to its lips MP I 257, a match with the moon ib. 287, music's measure ib. 367, look to those lips ib. 377, places of pleasance BP I 44, passion of peace StrS I 99, sink in a swoon SH I 72, a stone of stumbling MP I 265, sucks the sun ib. 296, tide of tears StrS I 102, whirled with wind LC I 32, the wind's will MP I 329, the woman wept RM I 119, the waters' womb WS I 143, the waters warble HL I 187; endlich the world's worth, the world's woes, the wave o'er the weir und viele andere Beispiele mehr.

Alle die in den beiden obigen Listen angeführten Beispiele sind den Originalwerken in Bd. I entnommen; dass

auch in den metrischen Übersetzungen viele Fälle vorkommen, soll die folgende Aufzählung bestätigen:

ad a) deep delight 150, green growths 173, fair face 153, fair and fain 69, dear dames and damozels 54, kins folk and comrades 161, in a courteous kind 44, lovely lady 165, sweet song and smile 166, a swift and searching eye 21, sweet soul 55, secret sense 161, wake and keep watch 33 u. a. m.

ad b) one bids me bow 46, fields of all flower 118, free from fear 153, greatly it grieves 144, its flesh is furl'd 164, the heart's heaviness 61, a crown of grass 113, having craved a gracious audience 44, has laid his leaden sleep 38, my lady's life 83, a light of Love 84, the mind of man 119, multitudes of men 152, the paleness of the pearl 55, the riddle is read 139, a soul in heavy sighs 131, it woke wonder 80 u. a. m.

Schliesslich soll noch darauf hingewiesen werden, dass R. einen ausgiebigen Gebrauch von der Alliteration bei der Wortbildung bezw. -zusammensetzung macht; einige Belege aus Bd. I mögen genügen:

a fiend's-fairing RM I 105, foot-fall ib. 118, fire-fledged HL I 199, foam-fretted ib. 225, dew-drenched ib. 227, full-faced ib. 287, day-dreams ib. 302, cue-call ib. 335, girdle-glass BP 54, letter-lore BP 43, lifelong J I 90, long-lingering StrS 97, heaven-hue HL 188, love-linked RM 113, low-lit ib. 128, long-locked ib., labour-laden HL I 197, Love-Lily MP I 315, music-measured ib. 373, milk-mild ib. 357, soft-stirred HL 192, sun-smit ib. 217, rush-wrapping MP I 266, subtle-scented ib. 291, self-sought ib. 282, sun-steeped ib. 316, silk-spun ib. 335, sun-sickness BP I 58, waif-weed ib., wing-winnowed MP I 323, world-worn ib. work-window ib. 338.

Zusatz: 1. Bei R. kommt natürlich auch Alliteration des anlautenden Vokals*) vor: ardent air MP I 323, answering ardours HL I 206, empty echoes MP I 318, inmost incence HL I 178.

*) Das Neuenglische kennt bekanntlich keinen ‚glottal catch'.

Zusatz: 2. Die Natur des alliterierenden Konsonanten ist manchmal phonetisch anfechtbar. Z. B. a crown of grass Tr II 113 oder The Bride's Prelude I 35.

§ 34.

II. Stellung der Alliteration.

Weist ein Vers nur zwei Stäbe auf, so befinden sich dieselben meist in Cäsur und Versschluss. Typisches Beispiel:

What fires are blent, what winds are blown DV I 1.

Der Beispiele hiefür ist Legion.

Seltener sind die beiden Stäbe im Versanfang und Versschluss zu finden, z. B.:

And chain 'st them in thy shadow chill and dense Tr II 161.

Ziemlich häufig enthält ein Vers zwei und mehr Stäbe:

Few followed us or faced our flight BP I 57.
But the banks are bare of bough RM I 106.
The bond of birth were burst HL I 177.
His foe to his feet he flung KT I 170.
The frost grew to a furnace flame ib. 174.
To drink deep and to dream MP I 321.
Grudged ghostly greeting to the man DV I 4.
Hush, heard you a horse-tread? SH I 67.
Then comes the curtain's cue to fall MP I 335.
Hearing her so hard at hand to be Tr II 170.
Like lions loose in the lair SH I 67.
Each lover's longing leads him
Who long had lain in slumber Tr II 163.
O mother Mary Mother SH I 66.
Like murderous merciless men KT I 171.
On his road as the rumour's rife RM I 104.
A city of sweet speech scorned MP I 340.
To save his son's soul SH I 71.
And sighed from her soul and said
I see the sinking sun RM I 107.
Still sifting where the sands Tr II 168.
While all the willows weep StrS I 98.

Wan water, wandering water weltering StrS I 102.
A weary waste to wage RM I 106.
Water's voice and wind's as one MP I 290.

Aus diesen Beispielen ersehen wir, dass auch R. Verdichtung der Alliteration liebt, welche zum Teil schon als ‚matter of tone-colour' aufgefasst werden kann.

Im folgenden wollen wir noch die kunstmässige Anordnung mehrerer Stäbe ins Auge fassen. Während Kroder dieselbe prinzipiell leugnet, konstatiert Köhler*) für den Eigengebrauch Ronsard's eine ganze Reihe sehr hübscher Beispiele. Ich glaube, dass ein Dichter, der Kunststrophen schmiedete und die schwierigsten Reimverschlingungen zuwege brachte wie unser Rossetti, gewiss auch mit Absicht von kunstmässigem Arrangement mehrerer Stäbe gelegentlich Gebrauch machte. So treffen wir äusserst oft parallele Anordnung der Stäbe an:

The sad sum of way worn days StrS I 100.
And on the stones a stumbling clatter
as of horse hemmed round LC I 23.
The mastering music walks the sunlit sea HL I 181.
O Mary Mother be not loth to listen MP I 247.
Flew fields of corn and clover L 29.
And the chime of their chant was hissing and harsh ib.

Weitere Belege: LC I 24, RM I 125, HL I 182, MP I 244 u. ö.

Umschliessende Anordnung ist nicht so häufig:

The Spring thrills through every spray HL I 183.
As the globe slid to its silken gloom RM I 111.
Whose fire in shadow of shame is furl'd HL I 223.
My fond nurse sitting near my feet BP I 43.

Gekreuzte Anordnung der Alliteration ist selten anzutreffen:

Crash of spears and grind of swords BP I 57.
Forest and water, fare and wide MP I 242.
The meaning reached him when this music rang ib. 346.

*) Vgl. auch Steffens Ausführungen über die Alliteration bei Tennyson!

§ 35.

III. Onomatopoetische Alliteration.

Wie Byron, Shelley, Browning und Swinburne bedient sich R. dieses Kunstmittels in der ausgiebigsten Weise und versteht es, dadurch prachtvolle Effekte zu erzielen.

Schon öfters wurde darauf aufmerksam gemacht, dass das Rauschen des Windes und Wassers durch den w-Laut ausgedrückt wird.

Ein besonders schönes Beispiel hiefür bildet die fünffache Variation des Refrains in ‚A Death-Parting' MP I 322.

Water-willow and wellaway etc.

Ausserdem beachte man noch folgende Verse:

O water whispering,
Wan water, wandering water weltering
Watered with the wasteful warmth of tears HL I 196.
From winds that sweep the winter-bitten wold ib. 197.
Hark to the winds how they whistle and rush L 26.

In folgenden Versen drücken die w-Laute halb jammernde, halb einschmeichelnde Töne aus:

Oh! wearily, William I've waited for you, —
Woefully watching the long day through L 26.

Der Konsonant r verbindet sich mit i-Lauten, um das Rieseln des Regens zu charakterisieren:

The river is brimmed with rain MP I 319.

Dieses Beispiel erinnert einen übrigens an Swinburne's Vers:

Lisp of leaves and ripple of rain.

Im Gegensatz zu den bisher erwähnten Beispielen, die man natürlich noch vermehren könnte, drücken f, h, k, p und s ungestüme Töne aus.

Besonders charakteristisch wirkt f, um den Ausdruck des Fluchens zu verstärken:

In dieser Beziehung entspricht der Konsonant f in der Canzone II 156 ganz dem Inhalte derselben. Ferner finden wir noch folgende Beispiele:

His foe to his feet he flung KT I 170.
Fixing folks' nearness to the Fiend their foe Tr II 176,

What if the traitor's false faith failed . . .
despise the fickle fool L 23.

Zu ähnlichen Zwecken wird auch der s-Laut gebraucht in der Canzone II 159 ganz konform dem Inhalte derselben ‚A Dispute with Death'.

Ein anderes wirkungsvolles Beispiel für den s-Laut ist:
To and fro they sway and swing;
Snorting and snuffing they skim the ground,
And the sparks spurt up, and the stones run round L 28.

Im folgenden Vers wirken p, k und h trefflich zusammen:
But hark to the clatter and the pat pat patter!
Of a horse's heavy hoof! How the steel clanks . . . L 25.

Interessant ist auch noch die Alliteration in folgenden Versen:

The tombs around looked grassy and grim
As they glimmered and glanced in the moonlight dim
L 33.

Anmerkung. Es soll hier noch erwähnt werden, dass R. mit der Alliteration so verschwenderisch umgeht, dass er sogar seine Titel damit schmückt: Body's Beauty, Beauty and the Bird, Heart's Hope, Heart's Haven, Lady's Lament, Morrow's Message, Match with the Moon, Parted Presence, Supreme Surrender, Venus Victrix, Vain Virtues, World's Worth u. a.

§ 36.

Assonanz.

Am häufigsten wird hiebei von R. der Laut i verwendet, zunächst, um einschläfernde Töne zu charakterisieren:

If ever such a pillow could
Steep deep the soul in sleep till she were dead HL I 202.
With kind Sleep to bring her near
Still-eyed, deep-eyed, ah how dear MP I 292.
To drink deep and to dream
In that sweet solitude ´ib. 321.

Der i-laut verleiht ferner der Sinnlichkeit nachdrucksvollen Ausdruck:

Grip and lip my limbs as I tell thee MP I 314.
To kiss her lips, to kiss her cheeks, to kiss her lids Tr II 263.

Her kiss clings still between my lips Bd. I.

The sweet kiss, the sweet lips and the greeting L 20.

Gefühle des Schmerzes versinnbildlicht der i-laut in folgendem Vers:

The sickness only hidden grief can bring.

Das Piepen der Saatkrähen wird auch durch den i-laut wiedergegeben:

The young rooks cheep 'mid the thick caw o'the old MP I 323.

Zusatz. Folgende Kombinationen von Alliteration und Assonanz treten in R.'s Werken auf:

burdened birthright, dusk and dun, grinning grimly, heavy heft, a hope and a home, labour-laden, to lip and listen, proper prophet, to roam a road, suck the sun, wan water wandering.

§ 37.

Onomatopoeie im allgemeinen.

Es ist Aufgabe des Metrikers, auf den melodischen Zauber der Verse hinzuweisen und alle Kunstmittel in Betracht zu ziehen, welche vom Dichter angewandt werden, um seinem Vers Wohllaut und Ebenmass zu verleihen. Wenn auch Kaluza meint, dass die Ansichten hierüber noch zu wenig geklärt sind, als dass es sich verlohnte, näher darauf einzugehen, so kann doch kein Zweifel bestehen, dass der echte Dichter sein Augenmerk der Wortmelodik zuwenden wird. Mit Recht weist Mayor p. 252 (Chapters on English Metre) auf diese Erscheinung hin: ‚The beauty of verses arises not only from the recurrence of accent, but also from the recurrence of certain sounds'. Saintsbury nennt die Wortmelodik ‚the very light of prosody'*).

Was unseren R. betrifft, so gehört er nach Saintsbury p. 542 zu den ‚great poets of the Prae-Raphaelite school, who employed sound just as they employed colour, with

*) Auch Alden, Corson, Johnson, Lewis und Parsons widmen der ‚Wortmelodik' mehr oder weniger Raum in ihren Werken.

deliberate and accomplished craftsmanship'. Über das Interesse R.'s an der Musik spricht Waldschmidt ausführlich auf p. 155 f. seines Werkes. Zur eigentlichen Kunstmusik hat R. gar kein Verhältnis gehabt, ja er hasste sogar Konzerte und doch ist die Seele seiner Dichtkunst und Malerei die Musik und er bestrebte sich, durch Wortmelodik ähnliche Empfindungen zu äussern wie sie nur die Musik ausdrücken kann. ‚De la musique avant toute chose', das war auch R.'s Losung. Mit seinen sonderbaren Verskunststücken, seltsamen Vergleichungen und Allegorien, mit seiner verblüffenden Wortstellung, seiner gesuchten Altertümlichkeit, mit seinen Neubildungen und Entlehnungen aus fremden Zungen gleicht er ein wenig jener merkwürdigen Schule, als deren Führer Verlaine und Mallarmé gelten. In formaler Beziehung können wir unseren Dichter mit den Symbolisten vergleichen, aber eben nur in dieser Beziehung! Tiefe Gedanken und Weltanschauung fehlen ja den letzteren, bei welchen sich Künstelei und absolute Unverständlichkeit vereinen. Wie ganz anders versteht es da unser Dichter, Form und Inhalt in Einklang zu bringen!

Rossetti sagt selbst: ‚The music lives upon my brain'. Und in der Tat, R.'s Gemälde und Gedichte sind symphonische Arrangements im wahrsten Sinne des Wortes.

Im Vergleich zu Shelley, dessen ‚verse cloys from oversweetness', wie Mayor sich p. 254 ausdrückt, ist R.'s ‚employment of tone-colour singularly judicious'. Hier können wir jedoch nur subjektiv urteilen. Mich dünkt, dass ich besonders in folgenden Dichtungen etwas von dieser ‚vague music' höre:

1. Love's Nocturn, 2. Stream's Secret, 3. Adieu, 4. A Death-Parting, 5. Down Stream.

Saintsbury lässt es sich angelegen sein, den meisten der R.'schen Dichtungen eine ästhetische Würdigung zu teil werden zu lassen. Besondere Beachtung verdienen seine Ausführungen über das Gedicht ‚The Blessed Damozel'. (p. 310.)

Neben diesem Gedichte sind es vor allem R.'s Originalsonette, welche unsere lebhafteste Bewunderung erregen. Sie

sind ‚getragen von einem mächtig dahinrollenden Rhythmus, leuchten in seltsam dunklem Glanze und klingen in rauschender Musik. Neben der Bildhaftigkeit von R.'s Sonetten ist es besonders ihr musikalischer Charakter, worauf in formeller Hinsicht ihr künstlerischer Wert beruht'.*) Andererseits ist R. aber auch ‚a great master of the statelier forms of broken and cuttit verse'. Beispiele hiefür sind ‚Love's Nocturn', ‚The Staff and Scrip' und ‚The Stream's Secret'. Manchmal — wie in jenen kleinen Gedichten, die er bezeichnenderweise ‚Chimes' nannte — bindet er lediglich tönende Worte zusammen, häuft Alliterationen und erreicht so einen Reimklingklang, der an Glockenspiele erinnert.

Ein Körnlein Wahrheit liegt wohl in Waldschmidts Urteil, der p. 157 folgendes ausspricht: ‚Rossetti brachte es in keiner Kunst zu vollkommener Meisterschaft. Seine Bildung hat man dilettantisch gescholten, seine Verse und Reime sind nicht selten fahrlässig — er ist kein grosser Maler, kein grosser Dichter, wohl aber ein grosser Künstler'.

§ 38.

Wortspiel.

Diese Erscheinung, die Köhler als Alliteration im Wort- und Klangspiel behandelt, gehört eigentlich nicht zur Metrik im engeren Sinne. Da aber R. von derselben in der ausgiebigsten und glücklichsten Weise Gebrauch macht, soll dieselbe hier noch kurz besprochen werden.

Die Beispiele für die Anapher sind sehr zahlreich; sie treten besonders massenhaft in ‚Dante at Verona', ‚Last Confession' und ‚Sister Helen' auf. Geradezu zahllos sind Wortwiederholungen wie limb with limb, tongue and tongue shame to shame, ferner to sleep a sleep, to weave a web u. s. w.

Das interessanteste Beispiel für wirkungsvolle Wortwiederholung ist wohl folgendes:

*) Zitat aus Horn p. 112.

Sweet hands, sweet hair, sweet cheeks, sweet eyes, sweet mouth StrS I 99.

Man beachte auch die chiastische Anordnung:

The flame turned cloud, the cloud returned to flame HL I 216.
Dead hours and this hour that dies MP I 324.
The slain lamb confronts the Lamb to slay ib. 355.

Von gelungenen Wortspielen im engeren Sinn sollen folgende typische Beispiele angeführt werden:

Those unknown things or these things overknown HL I 177.
Honour unknown and honour known unsought MP I 233.
Both were ours, but hours will come and go ib. 296.
The Love once ours, but ours long hours ago ib.
So wet she comes to wed ib. I 277.
Here meet together the prefiguring day and day prefigured ib. 355.
That woman, to woo man ib. 367.

Auch Benson spricht p. 118 von einer ‚grim paronomasia' in Jenny:

Whose person or whose purse may be
The lodestar of your reverie.

Anmerkung. Vielleicht wendet der Dichter auch Wortwiederholung an, um eine Senkung zu gewinnen:

z. B. Then, then thy thoughts are of a mighty growth Tr II 408 oder When will death come? Woe, woe the while HLep II 430.

Ergebnisse.

Durch die vorhergegangenen Untersuchungen zum R.'schen Reim wird folgender Ausspruch Benson's wissenschaftlich begründet: ‚In the matter of rhyme Rossetti was easily contented', und zwar insofern, als wir konstatieren können, dass des Dichters Reimtechnik äusserst lax ist. Die meisten R.'schen Reime sind als mangelhaft zu betrachten. R. gehört nach Bartling p. 25 zu den ‚poets who do not shrink from yielding to any kind of license whatever': man könnte ihn in dieser Beziehung mit Shelley, Byron und Scott vergleichen; R. bildet das gerade Gegenteil zu Browning, der, wie Klug p. 149f. nachweist, ein verhältnismässig sehr sorg-

fältiger Reimkünstler ist. Andererseits muss aber auch betont werden, dass ein gewisser Fortschritt in der Entwicklung von R.'s Reimkunst zu bemerken ist. Die Anzahl der unbefriedigenden Reime ist nämlich in den metrischen Übersetzungen mindestens doppelt so gross als in den meist später entstandenen Originalwerken.

Rossetti war aber nicht nur ein ‚Ziseleur von marmorkalten und tönenden Reimen', sondern unser ‚Poetpainter', wie ihn Kassner treffend nennt, wandte alle dem Verskünstler zu Gebote stehenden Mittel an, um seinen Vers zu schmücken und wirkungsvoll zu gestalten. Aus dem einen Umstand, dass R. die Alliteration bei der Wortzusammensetzung und bei Titeln anwendet, können wir mit Sicherheit schliessen, dass dieselbe vom Dichter beabsichtigt ist. Die Alliteration kommt in fast allen Dichtungen vor, und zwar nicht nur als grammatische, sondern auch als rein dekorative, letztere überaus hübsch in seinem Jugendwerk Lenore, wodurch diese Übersetzung besonders wertvoll ist. Wenn Knight bei R. das Vorkommen der ‚antithetical alliteration' leugnet, so dürfte er im Unrecht sein. Der Dichter hat sich tatsächlich einer kunstmässigen Anordnung der Stäbe befleissigt. Die in überaus glücklicher Weise angewandte Tonmalerei, wozu auch die Assonanz zu rechnen ist, charakterisiert R. als Maler. ‚R.'s influence as a painter could escape no one' sagt Saintsbury. Die Schönheit der Verse wird schliesslich noch wesentlich erhöht durch den überaus gelungenen musikalischen Wohllaut des Rhythmus. In der Tat, Swinburne hat Recht, wenn er in seinem Essai über R. nicht müde wird, unseres Dichters ‚musical verse' zu verherrlichen. In dieser Beziehung kann R.'s Dichtung mit derjenigen Shelley's einen Vergleich gut aushalten. Dazu kommt noch, dass R. von der Anapher in chiastischer Stellung und vom eigentlichen Wortspiel gewandt Gebrauch macht. Wir sehen, alles in allem war Rossetti ein Künstler ersten Ranges.

Kapitel IV.

Strophenformen.

Vorbemerkungen. Zunächst sollen hier einige Versehen in Schippers Werk berichtigt werden. Schipper gibt auf p. 721 für The Stream's Secret (I 95) folgendes Schema an: abbaba statt abbaab; ferner auf p. 324 für Parted Presence (I 324) abbaac statt abbaabb; endlich auf p. 295 bei Sudden Light (I 295) ababa statt ababa.

Da bei Schipper nicht sämtliche Gedichte figurieren, sehe ich mich gezwungen, eine neue Liste zusammenzustellen; dieselbe soll nicht nur sämtliche bei R. vorkommenden Strophenarten enthalten, sondern auch alle zum Verständnis derselben erforderlichen Angaben in Stichwörtern bringen. Übersichtlichkeit und Leichtigkeit der Orientierung dürfte so am besten zu erzielen sein. Allerdings scheint es mir nicht angebracht zu sein, die italienischen Strophengefüge mit den von dem Dichter selbst gebrauchten und erfundenen in ein System zu bringen. Ich behandele daher zunächst diese systematisch, worauf jene der Reihe nach vor Augen geführt werden sollen. Den Beschluss dieser Betrachtungen wird die Besprechung der unstrophischen Gedichte bilden. Das Sonett, das weitaus wichtigste aller R.'schen Strophengefüge, wird in einem besonderen Abschnitte eingehender gemustert werden. Den nachfolgenden Untersuchungen wird die jeweilige Anzahl der Strophenzeilen als Einteilungsprinzip zu Grunde gelegt.

§ 39.

Liste sämtlicher in R.'s Originalwerken vorkommenden Strophenformen mit Ausschluss des Sonetts.

A. Zweizeilig:

1. The White Ship aabbcc . . . gleichgliedrige, gleichmetrische, jamb.-anapästische Schwellstrophen.*) Refrain. 125 Str. . . . . p. I 137

*) Ein von Kroder p. 146 neu geprägter Ausdruck.

2. Chimes*) aabb (4 4) gleichmetrisches, einreimiges Gedicht romanischen Ursprungs 7mal 4 Str. p. I 330

B. Vierzeilig:

1. The King's Tragedy abccb (43 43) gleichgliedrige, ungleichmetrische septenarische Strophe. — Schwellstrophen abcbdb (434343) jamb.-anapästisch. 180 Str. . . . . p. I 148
2. My Sister's Sleep abba (4) ungleichgliedrig, gleichmetrisch. 15 Str. . . . . p. I 229
3. During Music abba (4) 4 Str. . . . . p. I 273
4. Stratton Water abcb (4343) Balladenstrophe. Schwellstrophen. 42 Str. . . . . p. I 274
5. First Love Remembered abba (4343) 4 Str. . . . p. I 293
6. The Woodspurge aaaa (4343) 4 Str. . . . . p. I 298
7. An old Song ended abcb (4313) katalektische Trochäen. 5 Str. . . . . p. I 300
8. Eden Bower ABcc (4) Refrain. 49 Str. . . . p. I 308
9. Youth and Lordship Typus AAbcb (3) jambisch, Typus Babacca (3) akatalektische Trochäen . p. I 367

C. Fünfzeilig.

1. The Bride's Prelude abccc (4) 164 Str. . . . p. I 35
2. The Staff and the Scrip ababb (43432) 43 Str. . . p. I 75
3. Rose Mary aabbb (4) jamb. anapästisch 166 Str. p. I 103
4. Autumn Song aabba (4) 3 Str. . . . . p. I 237
5. Penumbra aabbb (4) 6 Str. . . . . p. I 283

*) Wenn nichts besonderes bemerkt wird, so haben wir stets jambischen Rhythmus anzunehmen.

6. Sudden Light ababa 3 Str. . . . . p. I 295
7. Sunset Wings abaab 6 Str. . . . . p. I 316
8. A Death Parting aBaaB jambisch anapästisch. 6 verschiedene Refrains 5 Str. . . . . p. I 322
9. Spheral Change ababb 4 Str. . . . . p. I 326
10. The Orchard Pit abaab 5 Str. . . . . p. I 377

D. Sechszeilig

1. Dante at Verona abbacc 85 Str. . . . . p. I 1
2. The Stream's Secret abbaab 39 Str. . . . p. I 95
3. The Blessed Damozel abcbdb 24 Str. . . . p. I 232
4. The Card-Dealer abcbdb 9 Str. . . . . p. I 248
5. Antwerp and Bruges abbaab 4 Str. . . . p. I 263
6. The Mirror abccba 2 Str. . . . . p. I 272
7. Wellington's Funeral aabbba katalekt. Trochäen 3 Str. . . . . p. I 280
8. Michael Scott's Wooing abbaba 1 Str. . . p. I 357

E. Siebenzeilig.

1. Sister Helen aB ∼ aaC ∼ DD jambisch-anapäst. 42 Str. . . . . p. I 66
2. The Lady's Lament AaaaaA Refrain! 5 Str. p. I 238
3. The Sea-Limits abbacca ‚In Memoriam Strophe' 4 Str. . . . . p. I 254
4. Near Brussels abbacca 2 Str. . . . . p. I 262
5. Young Fir Wood abbabba 2 Str. . . . . p. I 273
6. Love's Nocturn ababbab katalekt. Trochäen 22 Str. . . . . p. I 288

7. Plighted Promise ababbab 3 Str. . . . . p. I 294
8. New Year's Burden ababCCC 3 Str. . . . p. I 296
9. The Honeysuckle abbacca 2 Str. . . . . p. I 298
10. Troy Town aBaCaBC katalektische Trochäen p. I 305
11. Parted Presence abbaabb jambisch-anapästisch
6 Str. . . . . p. I 324
12. Soothsay aabbcca 14 Str. . . . . p. I 334

F. Achtzeilig.

1. Song and Music ababcddc 2 Str. . . . . p. I 253
2. Song of the Bower AbAbcdcd daktylisch 5 Str. p. I 301
3. A little While Abbacdcd 3 Str. . . . . p. I 304
4. Love-Lily ababcdcd 3 Str. . . . . p. I 315
5. Down Stream Abccbdede 5 Str. . . . . p. I 319
6. Three Shadows abcdabcd 3 Str. . . . . p. I 321
7. Alas so Long AbAbbACC jambisch-anapästisch
Refrain! 3 Str. . . . . p. I 327
8. Insomnia abbacdCD 3 Str. . . . . p. I 328

G. Neunzeilig.

The Portrait ababccddc 2 Str. . . . . p. I 240

H. Zehnzeilig.

Burden of Niniveh aaaabcccch 20 Str. . . p. I 266

I. Elfzeilig.

1. World's Worth abbcddceeea 3 Str. . . . p. I 250
2. Possession abcbacacdbd 1 Str. . . . . p. I 329

K. Zwölfzeilig.

The Cloud Confines abbacccaDEDE jambisch-
anapästisch . . . . . p. I 317

§ 40.

Schemata der im zweiten Band vorkommenden Strophen mit Ausschluss des Sonetts.

Dante's New Life:

Eine Art Sonett aabccb ... deed . . . . . p. 36
5 3 5 3 5 5 5 3 5

Eine Art Sonett aabbba ... cddc . . . . . p. 38
5 3 5 3 5 5 3 5

Ditty abba cdecdeeffa . . . . . p. 44
5 5 3 5 3 5

Poem abbcaddcceecff . . . . . p. 54
5

Poem abcabcdeeffdgg . . . . . p. 65
5 3 5 3 5

Poem ababbccbdeedff . . . . . p. 75
5 3 5

Poem abcabccdeedeff ... . p. 79
5 3 5

Poem abcabccdeedff . . . . . p. 83
5 3 5 3 5 5 3 5

Dante Alighieri:

Ballata AbbCddeddffggC . . . . . p. 100
5 3 5 5 3 5 3 5 3 5

Canzone abcabccdedeff ... ababacc . . . . . p. 101
5 3 5 3 5 3 5 3 5 5 3 5

Canzone abcabccddeffegg . . . . . p. 104
5

Sestina abcdef faebdc ... . p. 113
5

Guido Cavalcanti:

Ballata abacdcddee . . . . . p. 120
5

Madrigal aabccbddbecb eeffegghhe . . . . . p. 122
5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 5 3 5

Ballata abbaababbccA . . . . . p. 124
5 3 5 3

Ballata a$\overset{\frown}{\text{abbccD}}\overset{\frown}{\text{eccffggD}}$Dhhii . . . . . p. 132
5 5 3 5 3 5

Ballata aBCdedeeBC ... . p. 134
5 3 5 5 3 5

Prolonged sonnet abbaabbacdecde+aa . . . . . p. 137
5

Ballata aBcdcddB ... . p. 145
5

Ballata aBBccBdedeeffggB . . . . . p. 149
5 3 5 3

Canzone abbcaddcceeff . . . . . p. 151
5 3 5 3 5 3 5

desgleichen p. p. 154 und 156

Canzone abcabccdcdee . . . . . p. 159
5

Cino da Pistoia:

Canzone abcabccddeecff . . . abbacc . . . . . p. 164
5 3 5 3 5 5

Madrigal abcabcabcabcdede . . . . . p. 168
5 3 5 3 5 3 5 3 5 3

Canzone abcabccddefef . . . abab . . . . . p. 173
5 3 5 3 5 5 3 5 5 3 5 5

Cecco Angiolieri:

Prolonged Sonnet abba accadedeff+ggg . . . . p. 199
5

Madrigal aabcbcddefefghghikik . . . . . p. 207
5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5

Ballata abbaabcabccddE . . . . . p. 208
5

Canzone abbcaddcceeffgg . . abba . . . . . p. 212
5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 5 3 5

Prolonged Sonnet abbaabbacdcdcd+ee . . . . . p. 215
5

End of Part I. ∾ ∾ ∾

Poets chiefly before Dante.

Dialogue abcbdbee . . . . . p. 245
4 3 4 3 4 3 5

Canzone abcabcdeed . . . . . p. 255
5 3 5 3 5

Cantica ababababccd . . . . . p. 258
5 3 5

Canzone abbaabcddcde . . . abbace . . . . . p. 259
4 4

Canzone ababcdcede . . . . . p. 264
5 3 5 3 5 3 5

Canzone ababcdcede . . . . . p. 267
5 3 5 3 5 3 5

Canzone abcabccddc . . . abba . . . . . p. 272
5 3 5 3 5 5

Canzone abcabcdeffgged . . . . . p. 274
3 5 3 5 3 5 3 5

Conzone abcabcddc . . . . . p. 277
3 5 3 5

Canzonetta abcabcddc . . . . . p. 280
3

Canzonetta ababccdeed . . . . . p. 284
3

Canzone abcabcddeffe . . . . . p. 289
5 3 5 3 3

Canzone abcabcdeed . . . . . p. 291
5 3 5 3 5 3 5
Canzone abbacdeedccfgfhggh . . . . . p 293
3 5 3 5
Canzone abcabcddeeff . . . abbccddeeffa . . . . . p. 296
5 3 5 3 5 3 5 3 5 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5
Canzonetta ababcddc . . . . . p. 299
3
Canzonetta ababcdcdc (jamb. anap.) . . . . . p. 301
3
Canzone ababccdcccd . . . ababcdeed . . . . . p. 303
5 3 5 3 5 2 5 2 5 2
ababccdeed (3. Str.)
5 3 5 2
Dialogue abcdaefefddcg g̃d̃ . . . abababbccd d̃ẽ . . . p. 308
5 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5
Canzone abcabcdeefdggf . . . . . p. 310
5 3 5 3 5 3 5 3 5
Canzonetta aabccbbdeeb . . . . . p. 312
3
Canzone abcabcdeefdggf . . . . . p. 316
5 3 5 3 5 3 5 3 5
Ballata abccabddeffecaacghhg . . . . . p. 319
3 5 3 5 5 3 5
Canzone abcabcdefgdefg . . . . . p. 321
5 3 5 3 5 3 5 3 5
Ballata abcabccdecdefghifghi . . . . . p. 329
3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 5
Canzone abbacddcefee . . . . . p. 347
5
Canzonetta abbcdcfggcdehiihkkh . . . . . p. 349
2
Canzone abcabcddeeff . . . . . p. 352
5 3 5 3 5 3 5 5
Canzonetta ababccdeed . . . . . p. 354
3
Canzone abcabccdeedc . . . . . p. 356
5 3 5
Canzone ababbccdeed . . . . . p. 358
5 3 5
Canzone AAbcbcbcA . . . . . p. 364
5
Prolonged Sonnet abbaabbacdcdcd + ee . . . . p. 370
Sentenze abbc cdde effg . . . . . p. 373
3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5
desgleichen p. p. 375 und 377
Sentenze aabbccdd . . . . . p. 380
3
Canzone abbcabbccdeecffgg . . . . . p. 381
5 3 5 3 5
Ballata aabcbccD . . . . . p. 392
Ballata abbccddd . . . . . p. 399
5

Ballata abaabccc . . . . . p. 399
5
Ballata abbAcdcddeeA . . . . . p. 400
3 5 5 3 5 5
Ballata aaabcbcddee . . . . . p. 401
5

Translations from the Italian, German, French and Greek.

The Leaf aabcbcdccdceffe (jamb. anap.) . . . . p. 409
3
Young Girl aaabcdcee . . . . . p. 410
3
Farewell abbCdedeeffC . . . . . p. 412
5 3
Ged. aus Polidori ababababcc . . . . . p. 415
5
To Death, of his Lady abbaab+rabba+r . . . p. 462
4 1 4 1
His Mother's Service to our Lady ababbccdcd . . .
aaabaab . . . . . p. 463
John of Tours aa bb cc trochäisch . . . . . p. 465
4
My Father's Close aBaC . . . . . p. 467
3 1
Lenore abcbddee vierhebig.
4 3 4 3 4

Bemerkung: Die obige Liste ist zwar an und für sich betrachtet mehr oder weniger wertlos, weil sie lediglich die von R. metrisch übertragenen Übersetzungen enthält; sie wird jedoch den Beweis dafür erbringen, dass unser Dichter die überaus schwierigen Reimverschlingungen mit grosser Meisterschaft wiederzugeben im stande war, und zwar folgte er seinen Vorlagen ganz genau. Trotz dieser ausserordentlichen Schwierigkeit eines Strophen- und Reimschemas ist R. meines Wissens nur einmal ein Versehen unterlaufen; nämlich in der dritten Strophe der Canzone II 264 mit dem Schema ababcdcede
5 3 5 3 5 3 5
finden wir fire : same.

§ 41.

Liste der unstrophischen Dichtungen.

I. Ungereimte Dichtungen:

Blankversdichtungen

1. A Last Confession mit 20 weibl. Ausgängen p. I 18
2. A Trip to Paris and Belgium ohne weibl. End. p. I 255
3. Blankverse mit 2 weibl. Ausgängen . . . p. II 371
4. Dittamondo mit 2 weibl. Ausgängen . . . p. II 384

II. Gereimte unstrophische Gedichte.

1. Gedicht in Rose Mary, jambisch-anapästisch mit lauter weiblichen Endungen . . . . p. I 26
2. Jenny, paarweise gereimte viertaktige regellose Jamben . . . . . p. I 83
3. Ave, gereimte viertaktige Jamben . . . . p. I 244
4., 5. u. 6. Beryl-Songs. Ein Beispiel!
ABCCAdd$\widetilde{ee}$daeed$\widetilde{ff}$ddagg$\widetilde{hh}$i$\widetilde{kk}$illl$\widetilde{mm}$aCCABA
p. p. I 113, 124 u. 135
7. u. 8. Catches, zwei-, drei- und fünftaktige Jamben . . . . . p. p. II 394 u. II 396
9. Dante, gekreuzt gereimte fünftaktige Jamben p. II 405
10. Capitolo, gereimte fünftaktige Jamben . . . p. II 407
11. Henry the Leper, paarweise gereimte Vierheber . . . . . p. II 420

Untersuchungen zum R.'schen Sonett.

A sonnet is a wave of melody.

Vorbemerkung. Unsere Betrachtungen über das R.'sche Sonett werden naturgemäss in zwei Teile zerfallen. Zunächst soll von den von R. aus dem Italienischen übersetzten Sonetten die Rede sein, und zwar stellen wir eine ganz ausführliche Liste derselben auf, nicht nur weil sie von Schipper unberücksichtigt gelassen wurden, sondern auch weil sie den Schlüssel zum Verständnis von des Dichters Originalsonetten geben. Letztere werden im zweiten Teil näher betrachtet werden.

Das Sonett wurde in die englische Poesie erst durch Wyatt und Surrey eingeführt, welche Petrarca'sche Sonette ins Englische übersetzten und nach seinem Vorgange auch selbständig Sonette dichteten. Ganz analog hatte auch unser Dichter mit der metrischen

§ 42.

Übertragung italienischer Sonette

begonnen und dann nach dieser vortrefflichen Schulung seine eigenen Sonette gedichtet. Dass R., der Sohn des berühmten

Danteforschers, eine besondere Vorliebe für die Metra eines Dante und Petrarca d. h. für das Sonett gehabt hat, wird uns keineswegs verwundern.

Als die drei Haupttypen Petrarca'scher Sonette können wir nach Schipper p. 839 diejenigen bezeichnen, welche nach den Reimformeln abba abba cde cde, abba abba cdc dcd, abba abba cde dce gebaut sind.

Die nachfolgenden Sonette weisen sämtlich das Schema abba abba cde cde d. h. den rein italienischen Urtypus auf (Typus I). 33,*) 37, 40, 46, 50, 51, 58, 61, 62, 69, 74 unten, 82, 87, 88, 90, 91, 93, 96, 108, 109, 110, 111, 123, 130, 133, 136, 143, 147, 148, 163, 167, 175, 177, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 198, 201, 202, 203, 206, 211, 216, 217, 227 (2 mal), 228, 229 (2 mal), 230, 262, 266, 271, 288, 295, 320, 324, 326, 328, 332, 335, 336 oben, 339 unten, 340 unten, 341, 361, 363, 368, 369.

Nach dem zweitwichtigsten Schema

abba abba cdc cdc (Typus II)

sind folgende Sonette gebaut: 97, 98, 99, 107, 139, 176, 200, 333, 335, 337 unten, 344 unten, 345 unten, 346, 362, 398.

Endlich gehört noch der Typus

abba abba cde dce (Typus III)

zu den gebräuchlichen Arten des italienischen Sonetts. Hiefür finden wir bei R. folgende Beispiele: 85, 94, 118, 131, 144, 170, 171, 270, 342.

Die erwähnten drei Grundtypen können noch nach verschiedenen Richtungen hin modifiziert werden und zwar sowohl in den Quatrinen als insbesondere in den Terzinen.

Die Quatrinen weisen oft die Reimstellung abababab auf, z. B.:

Typus abababab cdcdcd: 117, 119, 222.
Typus abababab cdeedc: 142, 360.
Typus abababab cdcdcd: 179.
Typus abababab cddccd: 141.
Typus abababab cdedce: 314.

*) Die Ziffern bedeuten die Seite, auf der das betreffende Sonett zu finden ist.

In manchen Fällen tritt in der zweiten Quatrine auch ein dritter Reim — wie bei Wordsworth — für das umschlossene Reimpaar ein, während der umschliessende der ersten Quatrine beibehalten ist, z. B.:

Typus abbaacca defdef: 138, 197, 204, 220 (2 mal), 306, 338 (2 mal), 339 oben, 340 oben, 343 unten, 360.
Typus abbaacca dedede: 205, 419.
Typus abbaacca deffde: 126.

Die mannigfaltigsten Veränderungen findet man in den Terzinen des Typus III.

Urtypus III abba abba cde dce.
Typus abba abba cde ecd: 182, 344 unten, 367.
Typus abba abba ccd eed: 74 oben, 337 oben.
Typus abba abba cdc ede: 181, 327.
Typus abba abba cdd ece: 279.

Der Urtypus II kommt in folgender Modifikation seiner Terzinen vor:

Typus abba abba cdcddc.

Zum Teil gehören auch jene Typen hierher, deren Quatrinen die Reimformel abababab aufweisen.

Wenn wir zum Schlusse noch einen Rückblick auf die vorhergehenden Ausführungen werfen, so sehen wir, dass ca. 50 % der untersuchten Sonette den rein italienischen Grundtypus aufweisen. Typus I und II wird mannigfach varriiert; ja wir finden sogar 15 mal die an Wordsworth erinnernde Licenz eines dritten Reimes in den Quatrinen.

§ 43.
Typen der Originalsonette.

Gehen wir nunmehr zu des Dichters Originalsonetten über, so müssen wir zunächst mit Benson die ‚great variety of form' konstatieren. Dass R. diese Mannigfaltigkeit für besonders wünschenswert erachtete, geht aus folgendem Ausspruch des Dichters deutlich und klar hervor: ‚The English sonnet too much tampered with becomes a sort of bastard madrigal; too much, invariably restricted, it degenerates into

a Shibboleth". Im folgenden soll die Kunst des Sonettendichters gewürdigt werden.

Einleitenderweise soll darauf hingewiesen werden, dass schon Schipper eine Liste der wichtigsten Originalsonette des Dichters aufgestellt hat und zwar hat er dieselben in drei Gruppen eingeteilt, je nachdem die Sonette zu der Milton'schen Kategorie gehören oder als Wordsworth'sche Formen zu bezeichnen sind oder endlich den streng italienischen Typus aufweisen.

Dass R. die meisten seiner Sonette nach der strengen, italienischen Form gebaut hat, ist klar; hat doch der Dichter nicht weniger als 164 italienische Sonette metrisch übersetzt und auch später noch als Vorbilder betrachtet.

Typus I*) abba abba cde cde 10**), 32, 42, 75, 76, 91, 96, 98. — 252, 265, 299, 343, 353, 354, 356.

Folgende Modifikationen des Typus II sind anzutreffen:

Typus abba abba cdd ccd 3, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 20, 21, 22, 24, 27, 30, 34, 38, 39, 44, 45, 46, 50, 53, 54, 57, 64, 81, 83, 88, 90, 92, 97, 101. — 323, 337, 340 oben, 341 unten, 342 unten, 342 oben, 361 unten, 362.

Typus abba abba cdc dcd: 68, 69, 73, 84, 86, 99, 100. — 252 unten.

Typus abba abba cdc ddc 1, 5, 14, 56, 60, 65, 78, 80. — 350.

Typus abba abba cdd cdc: 16, 63. —

Typus III, dessen Charakteristikum das Vorhandensein von 5 Reimen bildet, kommt in den verschiedenartigsten Variationen vor:

Typus abba abba ccd eed: 4, 52, 55, 79. — 272, 340 unten, 360 unten, 363, 364.

*) Diejenigen Typen, die R. gelegentlich seiner metrischen Übersetzung italienischer Sonette kennen lernte, sind fett gedruckt.

**) Die Ziffern vor dem Gedankenstrich bedeuten nicht die Seitenzahl, sondern die Nummer der Sonette, die zum ‚House of Life' gehören.

Typus abba abba cde edc 71, 72, 74, 77 — 285, 341 oben, 346. —

Typus abba abba cde dce: 261, 347 unten.

Typus abba abba cde ecd: 285

Typus abba abba cde dec: 344.

Die folgenden Sonette nähern sich der Shakspere'schen Form insofern, als sie am Ende ein ‚couplet' oder ‚distich' aufweisen; man vergleiche damit den Shakspere'schen Typus abab || cdcd || efef || gg!

Typus abba abba cddc ee: 23, 25, 28, 35, 36, 43, 58, 59, 94. — 287, 338 unten.

Typus abba abba cdcd ee: 176.

Interessant sind endlich noch solche Fälle, wo der eine Reim der Quatrinen sich in den Terzinen wiederholt:

abba abba acd dca: 237.

abba abba cdd caa: 352.

abab abab acac dd; 51. —

Aus dieser Übersicht geht hervor, dass sich R. in der Regel an seine Vorbilder gehalten hat. Nur einige Schemata können in den metrischen übersetzten Sonetten nicht belegt werden.

Bekanntlich besteht ein wesentliches Charakteristikum des strengen, italienischen Sonetts darin, dass die beiden Quatrinen von den beiden Terzinen logisch gesondert sein müssen, d. h. sowohl die Oktave als das Sextett muss sozusagen eine Stanze in der Stanze bilden. Diese Regel wird im Englischen von Milton ausser acht gelassen: wir nennen diese Freiheit die Milton'sche Licenz und Sonette, welche gegen die angegebene Regel verstossen, gehören zum Milton'schen Typus. Auch unser Dichter R. hat gemäss seiner Vorliebe für Mannigfaltigkeit der Formen einige solche Sonette gedichtet; dieselben sind äusserlich durch das Fehlen strophischer Einteilung im Druck gekennzeichnet. Hierher gehören folgende Sonette: 31, 65, 72, 76, 90, 92. — 237, 287, 299, 345, 346. Aber R. erlaubt sich nicht nur manchmal die Milton'sche Licenz im Bau, sondern noch öfter die noch

grössere. Wordsworth'sche Freiheit in der Reimstellung des Sonetts, obgleich er letzteren Dichter gar nicht hochschätzte. Die Wordsworth'sche Freiheit besteht darin, dass der Sonettendichter in den Quatrinen einen dritten Reim zulässt. Unser Dichter scheint diese Typen um so mehr geliebt zu haben, als sie im Verhältnis zu den Formen des italienischen Sonetts eine ausserordentlich grosse Zahl von Variationen aufweisen. Unter R.'s Originalsonetten gibt es ca. 30 %, die in der Wordsworth'schen Form verfasst wurden, also bedeutend mehr als man in Anbetracht der Vorliebe des Dichters für italienische Muster vermuten könnte.

Unter Typus W I verstehe ich diejenigen Wordsworth'schen Formen, die mit Ausnahme der Quatrinen dem rein italienischen Urtypus in der Anordnung der Reime gleichen. Es gibt deren bei R. folgende:

Typus W I abba acca defdef: 2, 66, 85, 95. — 261, 299 unten, 345, 347 oben, 358.

Fälle, wo 5 Reime vorkommen, bilden den Typus W II, nämlich:

Typus W II abba acca dedede: 47, 70. — 286 unten.

Typus W II erleidet folgende Modifikationen:

Typus abba acca dedeed: 15, 29, 67. — 338, 355, 359, 360 oben, 373.

Typus abba acca deedde: 17, 18, 40, 41, 42. — 286, 323, 371.

Typus W III enthält 6 verschiedene Reime; Beispiele hiefür sind:

Typus abba acca deedff: 48, 61, 89, 93. — 339, 361 oben.
Typus abba acca ddeffe: 19. — 339 oben.
Typus abba acca deffed: 264, 349.
Typus abba acca dedeff: 33.
Typus abba acca defefd: 348.
Typus abba acca deefdf: 351.
Typus abba acca dedeff*).

*) Die Belegstelle ist mir leider nicht gegenwärtig.

Interessant sind noch folgende Fälle, wo ein Reim der Quatrinen in den Terzinen desselben Sonetts fortgeführt wird:

abba acca deedaa: 26.
abba acca deadea: 303.
abba acca dedcaa: 82.
abba acca ccdeed: 49.

Im Anschluss an die vorhergehenden Ausführungen soll noch erwähnt werden, dass Lewis eine längere Betrachtung über die ästhetischen Vorzüge des rein italienischen Typus sowohl als der Wordsworth'schen Form anstellt.*) Ist die logische Sonderung der Quatrinen von den Terzinen besonders wünschenswert oder nicht? Das ist die Frage, die immer wiederkehrt. Nach seinen feinsinnigen Auseinandersetzungen kommt er schliesslich zu folgendem Schluss:

„I think we can perceice a beauty in the very freedom of the Wordsworthian movement which Rossetti's sonnets lack. Nevertheless I prefer Rossetti's strictness, and regard Rossetti as our greatest master of the sonnetform."

Als Nichtengländer wage ich nicht, das entscheidende Wort zu sprechen. Aber soviel getraue ich mir zu behaupten, dass Metriker wie Corson, Mayor, Parsons u. a., welche bei der Besprechung des englischen Sonetts Rossetti unerwähnt liessen, unserem Dichter ein schreiendes Unrecht antun. Neben Shakspere und Milton wird Rossetti mit Wordsworth in einen wohl berechtigten Wettbewerb eintreten können. Ich gehe noch weiter und sage: R. wird aus diesem Wettbewerb glänzend als Sieger hervorgehen und wir werden Alden zustimmen müssen, wenn er p. 285 sagt:

„The House of Life is probably to be regarded as the most important sonnet-sequence since the Elizabethan age."

Ergebnisse.

Was Rossetti's Strophenformen betrifft, so ergibt sich zunächst aus den vorhergegangenen Untersuchungen, dass er die überaus schwierigen Canzonen und Balladen mit ihren

*) Vgl. Lewis p. p. 85—90.

Reimverschlingungen mit grosser Meisterschaft aus dem Italienischen ins Englische metrisch übertrug; hiebei ist dem Künstler nur einmal ein Versehen unterlaufen. Aber R. hat sich nicht nur in der metrischen Übersetzung italienischer Dichtungen hervorgetan, er hat sich auch mit Erfolg in der Nachahmung französischer Strophenformen versucht. Beispiele hiefür sind folgende Dichtungen: To Death, of his Lady (rondeau); My Father's Close; John of Tours; Mother's Service; Ballad of Dead Ladies. Wenn wir nunmehr zu R.'s Originaldichtungen übergehen, so finden wir natürlich auch bei ihm die üblichen Grundtypen z. B. das Balladenmetrum. Vier- bis achtzeilige Strophen treten gleich häufig auf. Unter diesen überwiegen die Kunststrophen die volkstümlichen. Besonders interessante Strophengefüge, die einzigartig in der gesamten englischen Literatur dastehen und an den Reim grosse Anforderungen stellen, sind unter anderen folgende: The Bride's Prelude, The Staff and Scrip*), The Burden of Nineveh, Love's Nocturn, A New Year's Burden, The Stream's Secret, a Little While u. s. w. Der Refrain, der Liebling der Praeraphaelite-School, spielt auch bei R. eine grosse Rolle und zwar in folgenden Dichtungen: Sister Helen, The White Ship, The Lady's Lament, Troy Town, Eden Bower, A Death-Parting, Alas so Long, Insomnia. Besonders bemerkenswert dünken mich die 6 verschiedenen Refrains in ‚A Death-Parting'. Allerdings muss auch zugegeben werden, dass der Kehrreim manchmal auch recht eintönig wirkt, z. B. in Troy Town oder in Eden Bower. Ferner sind auch bei R. sogenannte Schwellstrophen anzutreffen, nämlich in The White Ship, The King's Tragedy, Stratton Water u. a. m. R.'s unstrophische Dichtungen bestehen teils aus Blankversdichtungen teils aus gereimten Dichtungen mit meist paarweise gereimten Viertaktern. Wenn auch zugegeben werden muss, dass R. hinsichtlich seiner Originalstrophen äusserst erfinderisch war, so besteht doch

*) Horn hat in den Neuphil. Blättern Jan. 1908 eine möglichst getreue deutsche Übersetzung dieser Ballade im Versmass des Originals zu geben versucht.

sein Hauptverdienst in der Dichtung seiner Sonette. R. hat eine treffliche Schulung insofern durchgemacht, als er 164 Sonette aus dem Italienischen ‚in the original metres' übersetzte. Daher kommt auch seine Vorliebe für die Regelmässigkeit im Bau seiner Sonette. Andererseits muss aber auch betont werden, dass R. kein Sklave der Petrarca'schen Grundtypen war, sondern sich keineswegs gescheut hat, nicht nur die mannigfaltigsten Variationen der drei Grundtypen zuzulassen, sondern vielmehr auch die Milton'sche Licenz und die noch grössere Wordsworth'sche Freiheit sich zu gestatten. Nicht zufrieden mit diesen Freiheiten geht er noch weiter, wenn er einen Reim der Quatrinen in den Terzinen wiederholt und seine Sonette mit einem ‚couplet' (distich) beendigt. Letztere Erscheinung erinnert sogar an Shakspere'schen Eigengebrauch. Unter die wichtigsten Sonettendichter des 19. Jahrhunderts sind folgende zu rechnen: Wordsworth, Shelley, Keats, Elizabeth Browning, Tennyson, R. Browning und D. G. Rossetti. Die fruchtbarsten englischen Sonettendichter sind folgende: Spenser (88)*), Shakspere (154), Wordsworth (ca. 450), Elizabeth Browning (44) und Rossetti (ca. 310). Wordsworth wird wegen seiner Fruchtbarkeit der ‚englische Petrarca' genannt. Ich meine, dieser Titel gebührt vielmehr unserem R. nicht sowohl wegen der Harmonie und Macht seiner Sprache sondern auch wegen der Tiefe seiner Gedanken. Wenn man auch William Sharp nicht recht zu geben braucht, wenn er in der Einleitung zu seinem kleinen Sammelwerk ‚Sonnets of this Century' unseren Dichter sogar über Shakspere stellt, so ist doch soviel sicher, dass Rossetti als Sonettendichter einen Ehrenplatz in der Weltliteratur verdient.

*) Die eingeklammerten Zahlen bedeuten die Anzahl der von den betreffenden Dichtern verfassten Sonette.

Nachwort.

Wir sind am Schlusse unserer Ausführungen angelangt und wollen nun das résumé daraus ziehen.

Rossetti ist weder ein besonders sorgfältiger Silbenmesser noch ein exakter Reimer — und doch ein grosser Verskünstler, dem es dank seiner Herrschaft über die Sprache und den Versrhythmus gelungen ist, die äussere Form stets dem Inhalt seiner Dichtungen anzupassen. Und das ist, meine ich, das Ziel der echten Verskunst.

Im besonderen ist Rossetti, der Halbitaliener, einer der grössten Meister des Sonetts in der Weltliteratur.

Möchten unsere Untersuchungen auch dazu beitragen, dass diese Erkenntnis sich immer mehr Bahn brechen wird!

Verzeichnis der Abkürzungen.

BP	=	The Bride's Prelude	I 35—65
DV	=	Dante at Verona	I 1—17
HL	=	The House of Life	I 175—228
HLep	=	Henry the Leper	II 420—460
J	=	Jenny	I 83—94
KT	=	The King's Tragedy	I 148—175
L	=	Lenore	
LC	=	A Last Confession	I 18—34
MP	=	Miscellaneous Poems*)	I 229—380
RM	=	Rose Mary	I 103—136
SH	=	Sister Helen	I 66—74
StScr	=	The Staff and the Scrip	I 75—82
StrS	=	The Stream's Secret	I 95—102
Tr	=	Translations**)	
WS	=	The White Ship	I 137—147

*) Die einzelnen Titel dieser kleineren Gedichte werden nur dann angeführt, wenn sie zum Verständnis der Entwicklung von R.'s Verstechnik u. s. w. beitragen.

**) Hierunter sind sämtliche metrische Übertragungen R.'s mit Ausnahme des ‚Henry the Leper' zu verstehen.

Lebenslauf.

Ich, Hermann Ulmer, bin am 31. März 1886 in Bayreuth als Sohn des jetzigen K. Oberstleutnants a. D. Karl Ulmer geboren. Ich besuchte die K. humanistischen Gymnasien zu Erlangen und Bayreuth. 1904 erwarb ich mir das Reifezeugnis und bezog dann die Universität in München, woselbst ich neun Semester lang dem Studium der neueren Philologie oblag. Den Sommer 1906 verbrachte ich in Grenoble. Nachdem ich 1909 das Staatsexamen für den Unterricht in den neueren Sprachen bestanden hatte, beteiligte ich mich im Schuljahre 1909/10 an dem pädagogisch-didaktischen Seminarkurse, welcher am K. Realgymnasium in Nürnberg abgehalten wurde. Am 16. Februar 1911 bestand ich das Examen rigorosum.

In München besuchte ich die Vorlesungen folgender Herren Dozenten: Aster, Blinkhorn †, Borinski, Breymann †, Hartmann, Jordan, Paul, Rehm, Schick, Sieper, Simon und Wells.

Mehrere Semester war ich aktives Mitglied des romanisch-englischen Seminars.

Allen meinen verehrten Lehrern danke ich ergebenst für mannigfache Anregungen zu meinen Studien.